

ORPHEUS NOSTER

A Károli Gáspár Református Egyetem eszme-,
vallás- és kultúrtörténeti folyóirata

IRODALOM, ZENE, KÉPZŐMŰVÉSZET

VI. ÉVFOLYAM (2014), 4. SZÁM

Kiadó: KÁROLI GÁSPÁR REFORMÁTUS EGYETEM

Felelős kiadó: SEPSI ENIKŐ, a BTK dékánja

Felelős szerkesztő: FRAZER-IMREGH MONIKA

Szerkesztők: FÜLÖP JÓZSEF
NAGY ANDREA
PÉTI MIKLÓS

Szerkesztőbizottság: HEGYI DOLORES
TÜSKÉS ANNA
FABINY TIBOR
FEHÉR BENCE
KURUCZ GYÖRGY
VASSÁNYI MIKLÓS

Német anyanyelvű lektor: SZATMÁRI PETRA
Angol anyanyelvű lektor: JACK CLIFT (University of Oxford)
Francia lektor: TÜSKÉS ANNA

*A megjelentetésre szánt kéziratokat, illetve a megrendeléseket
a következő címre kérjük küldeni: orpheusnoster@googlegroups.com
Authors should submit manuscripts to the email address
<orpheusnoster@googlegroups.com>*

ISSN 2061-456X

L'écriture et la différence
Par Jacques Derrida
© Éditions du Seuil, 1967

Az első borítón:
Ferenczy Béni: *Illusztráció a Puszták népehez*, 1952. Magántulajdon

A hátsó borítón:
A szoros és a tágas kapu ábrázolása: Máté 7, 13: „Menjetek be a szoros kapun. Mert tágas az a kapu, és széles az az út, amely a veszedelemre visz...”
KÁLVIN *Institutio Christianae religionis* c. művének fedlapján.
Kiadó: Antonius Rebulius, Genf 1561.

A nyomdai munkákat a Robinco Kft. végezte,
felelős vezető Kecskeméthy Péter.

folyóirat online is olvasható a KRE honlapján: www.kre.hu/portal/index.php/orpheus-noster.html

TARTALOM

MŰHELY

BANGHA IMRE (ford.)

Asók Vádzspéji: <i>Három dal születésre készülő anyámnak</i> (1960)	7
<i>Papagájok</i> (1985)	8
<i>Őseink bőrében</i> (1986)	10
<i>Az örökké fürdő</i> (1987)	10
<i>Valami</i>	11
<i>Az emberek megmentik a szentet</i> (2005)	12
<i>Hogyan?</i> (2012)	13

BANGHA IMRE

<i>Indiai napló 2007</i>	15
------------------------------------	----

BÁLINT ANNA (ford.)

Jacques Derrida: <i>Az ellipszis</i>	31
--	----

TANULMÁNYOK

TÜSKÉS ANNA

<i>Bernáth Aurél Illyés Gyula Puszták népe című művéhez készített borítója</i>	38
--	----

WEIDINGER AMELIE

<i>Az Urzustand megjelenése Wagner Ringjében</i>	51
--	----

RAMÓNA BÓDI

„Der Demiurg ist ein Zwitter“ – Ein Interpretationsversuch des Romans <i>Die andere Seite</i> von Alfred Kubin	60
---	----

KAPPELLER RITA

<i>Hangzás és versritmus Weöres Sándor Dob és tánc című versében</i>	73
--	----

FEHÉR DOROTTYA

„Két mondat közé zárja magát a világ”, Danyi Magdolna korai költészetének <i>beszédmódoszatai</i>	85
--	----

SZÁMUNK SZERZŐI

BÁLINT ANNA MA (1983), doktorjelölt, ELTE BTK Esztétika Doktori Program

BANGHA IMRE PhD (1967), indológus, Oxfordi Egyetem, Keleti Tudományok Kara (Faculty of Oriental Studies, University of Oxford)

BÓDI RAMÓNA BA (1991) MA-hallgató, KRE BTK Német Nyelv és Irodalom Tanszék

FEHÉR DOROTTYA BA (1990) MA-hallgató, Újvidéki Egyetem, BTK Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék

KAPPELLER RITA BA (1989) MA-hallgató, PPKE BTK Magyar Irodalomtudományi Tanszék

TÜSKÉS ANNA PhD (1981) irodalomtörténész, művészettörténész, MTA BTK Irodalomtudományi Intézet

WEIDINGER AMELIE (1992), BA-hallgató, KRE BTK Német Nyelv és Irodalom Tanszék

MŰHELY

BANGHA IMRE FORDÍTÁSA

Asók Vádzspéji

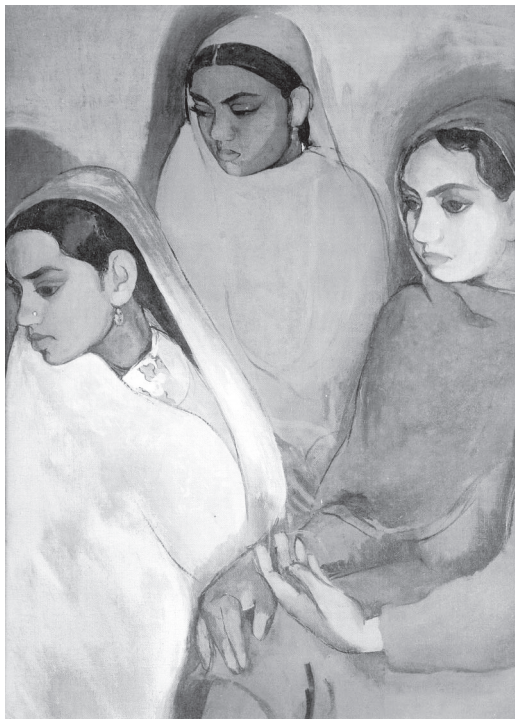
Három dal szülésre készülő anyámnak

Üvegdarabok

Az ég darabjait
és a rajtuk megcsúszó nap melegét
mind-mind összegyűjtöd,
mert saját ablakod
mind a nyolc üvege
még mindig megvan,
és a napmeleg
naponta előmlik
háztetődön.

Az élő víz

Szereted az évszakokat,
és az eget kémelve
vársz valamit.
Karjaid fiatalok, mint az évszakok.
Milyen sok élő víz
folyik el körülötted.
És te magad ismét felállsz
kissé fáradtan, és napperzselte arcod
új forrásra figyel –
egy völgy teljes pompájával.



Amrita Sher-Gill. Három lány

Születéstörténet

Szemedben új szemek apró képei
válladon új vállak
enyhe nyomása.
Ajkadon új szavak első csendje,
és ujjaid között új érintés.
Anyám!
Hányszor is nősz magad fölé;
és, anyám, születésem története
olyan friss, mintha tegnap lett volna.
(1960)

Papagájok

Házunk a papagájok útjába esik.
Arra az útra,

melyen az erdőbe repülnek,
és onnan visszatérnek.

Megszámlálhatatlan papagájból álló zöld vonalak
vonulnak fölöttünk az égen,
és a madarak közül néhány leszáll
a mi fáinkra is.
Városban lakunk;
fogalmunk sincs, melyik erdőből melyik erdőbe,
melyik reggelből miféle munkába
indulnak naponta.

Időnként kislánnyal
azt játszom, hogy ki találja el,
hogymelyik raj
száll majd le a fáinkra.

Ügyet sem vetnek ránk,
mert tekintetük folyton
a fákat és gyümölcsöket pásztázza.

Mint zöld ég
feszülnek a föld felett.
A papagájok, mint félig elfogyasztott gyümölcsöt,
maguk mögött hagyják a földet.

Lányom
futkosva hessegeti őket,
menti a gyümölcsöket,
a földet.

A madarak égen, a félhomályban,
a távolba merülnek.

Kislányomon fénylenek
a rátapadt levelek, ahogy megáll
és simogatva vizsgálja a földet.

(Tótón szé bacsí prithví, 1985)

Őseink bőrében

Őseink bőrében élünk.
Szájunkra veszünk egy szót,
és mozgásba lendül
egy elmúlt évszázad mondatszerkezete.
Kinyitunk egy ajtót,
és egy régi házban visszhangzik.

A növények áthatolhatatlan árnyékában élünk,
mint a rovarok.

Gyermekeinket
őseinknél hagyjuk,
mikor munkába megyünk.

Kosarainkban terhet
és időt cipelünk.

Megesszük a száraz kenyeret, és megisszuk a hideg vizet,
majd elindulunk
a végtelen felé,
és lassan
eltűnünk a látóhatárról.
Olyannyira, hogy ha valaki látott is,
már nem tudja megmondani,
hogy kis idővel ezelőtt
mi voltunk.

Őseink bőrében élünk.

(Púrvadászon kí aszthijón mén, 1986)

Az örökké fürdő

A víz
érinti
bőrének fényét
alakjának ragyogását

a víz
lecsorog
hegyeiből völgyeiből

a víz
körülöleli
csókolja

a víz szemérmesen
visszahúzódik tűzbe jön
a víz megbolondul

a víz megőrzi
testének
emlékét

(*Szadjabsznátá*, 1987)

Valami

Nem minden pusztul el,
valami azért megmarad.

Elszenesedett törzsekből kiálló kopár ágon
egy új hajtás.
Minden bűn elpusztul, de
megmarad néhány
véletlen jótett.

Minden vers eltűnik,
mint a végtelenbe szálló madarak,
de mint erdőben észrevétlen lehulló toll,
megmarad néhány szó és hasonlat.

Eltűnik a földről minden ragadozó,
oroszlán, gepárd és farkas,
de egy sötét lyukban megbújik
a reszkető vadnyúl.

A postás megrakott biciklijén csengetve
hordja levelek és csomagok tömegét;

éjfélkor az őrmester elszundít,
és az asztalra ejti fejét és tisztségét;
a sarki madarász kora reggel vizet forral a teához;
az autószerelő-műhely piszkos inasa káromkodva szidja a hideget:
Mindez szétfoszlik egyszer,
olyan egyszerűen, mint ahogy a krétát letörlik.
De megmarad a mezőkön trágyát és faágat gyűjtő nénike
és egy rézedényben a szakács nélkül is
fortyogó lencseszószt.

A halál kocsijára rak,
és elszállít minden kacatot,
de megmarad
egy törött asztal és egy vödör.

Minden elmegy:
öröm és bánat, türelem és sóvárgás,
szépség és tisztaság,
de az ima örök zárószavaként
megmarad a vágy.

Nem minden pusztul el,
valami azért megmarad.

(Kucsb tó)

Az emberek megmentik a szentet

Az emberek megmentik a szentet.
Vad hordák támadásakor
a házuk közelébe rejtik:
néha egy gyerek tünteti el
szakadt ruhái közé,
csomóba kötött könyvei és füzetek közé;
néha egy nő megrémülve
melle közé rejt;
néha egy öregasszony
dugja el a sarokszobában;
van, hogy valaki kis időre idegenbe küldi,
egyszerű borítékba rakva, mint valami száraz falevelet.
Az emberek megmentik a szentet.

Az istenek nem tudják megvédeni,
angyalok sem képesek őrt állni felette:
az emberek mentik meg.
Mikor látják, hogy besúgók jönnek,
szájukba veszik, mint a fogmosó-gallyat,
máskor pedig szóról szóra megjegyzik,
és széttépik a bizonyítékot.
Elteszik a gabonaszákok közé,
a lassan érő zöld mangók közé,
néha pedig bugyorba kötve
kiakasztják a szemközti fára.

Még véletlenül sem említik mások előtt,
de magukban, mint egy kedves éneket, állandóan ismételtetik.
Mikor leszáll az est, és minden elsötétül,
és szemernyi remény sem marad,
érik, mint a tenyérbe fogott
szentjánosbogarat.

A szent nem tudja megvédeni magát.
Az emberek mentik meg a szentet.

(Lóg pavitra kó bacsáté hain, 2005)

Hogyan?

Hogyan maradhatnék itt,
Ezen a folyóparton,
az ég végtelen kékje alatt
egy tenyérnyi szó közelében?

Hogyan mondhatnám, hogy
kész,
eleget láttam-éltem,
és most el kívánok köszönni?

Hogy higgyem el, hogy
elmondtam és megtettem,
ami erőmből tellett,
és most már nem maradt semmi hátra.

Még mindig végtelen és szép a világ;
még mindig meg kell szólaltatnom a csendet;
még mindig van sok segítőkész akarat;
még mindig nem játszottam végig a gyermekkoromat.
Hol van még a reggel kék madara attól, hogy
fészke számára
felkapja az első fűszálat?

(*Kaiszé*, Nantes, 2012. május 27)

BANGHA IMRE

Indiai napló, 2007

Egy költő halálára

250 évvel ezelőtt, 1757. március 6-án, egy vesztett csatát követő vérfürdőben halt meg Ánandghan hindi költő, egy olyan szerző, akit még hazájában, Indiában is alig ismernek. Miért emlékezem meg akkor magyarul erről a térben és időben is oly idegen alkotóról? Egyrészt azért, mert még Indiában sem írnak most haláláról, másrészt pedig mert verseinek irodalmi fordítása csak magyarul létezik, és legfőképpen azért, mert a számunkra gyakran idegen gondolkodás- és képvilágot idéző, idegen esztétika fegyelmezte díszes verseiben olyan életérzést idéz meg magával ragadó erővel, mely a modern ember egyik legalapvetőbb tapasztalata: a szeretettől való megfosztottság, az egykor megismert boldogságtól és Istentől való elhagyatottság fájdalmát.

Akik Indiában ismerik néhány versét, azok közül a legtöbben csak a hibás, huszadik században kitalált GhanÁnand néven hallottak a szerzetes költőről, és életére vonatkozólag csak a szerelméhez és halálához fűződő tizenkilencedik századi legendákat ismerik. Ám Ánandghant mégis a legnagyobbak között tartják számon, aki a tizennyolcadik század hindi költészetének nyelvjárásán, a ma már kevesek által értett irodalmi bradzs nyelven, a klasszikus ind esztétika szigorú szabályai szerint felépített, ind képvilágból merítkező, mély fájdalomtól átjárt, tökéletes versekben fejezte ki a földi és isteni kedvesétől elszakadt ember agóniáját.

Ánandghan életéről csak a modern kutatásnak sikerült kiderítenie néhány adatot, ám versei megértéséhez sokkal jobb útmutató a szerző nevéhez kapcsolódó legenda. Eszerint a költő eredetileg egy muszlim táncosnőnek verselgető hindu írnok volt a felbomló Mogul Birodalom szultánjának, „pompedvelő” Muhammadsáhnak (1719–1748) az udvarában, Delhiben. Ánandghan szerelmét Szudzsnának, *Jótudásúnak*, *Értőnek* szólította verseiben, és ígéretet tett, hogy csak neki fogja verseit énekelni. Mikor mindez rosszakarói tudomására jutott, beárulták a tehetséges írnokot a szultánnál, akit országa politikájánál jobban lekötött a szépség élvezete, s aki maga is költő volt és lelkes művészetpártoló. Ánandghan a szultán felszólítására azonban nem volt hajlandó énekelni. Ekkor azt ajánlották a szultánnak, hogy Szudzsnán révén kérje fel. Szudzsnán kérésére Ánandghan valóban énekelt, de nem a szultánnak, hanem Szudzsnának: feléje fordulva, s a szultánnak háttal. A hallgatóságot annyira rabul ejtette a vers szépsége, hogy az uralkodó a felségsértés miatt nem ítélte halálra az írnokot, hanem vétségéért csak száműzte a főváros-

ból. Indulása előtt Ánandghan kérte kedvesét, hogy tartson vele, de a táncosnő úgy döntött, hogy az udvarban marad. Ánandghan korának egyik legnépszerűbb zarándokhelyén, Vrindávanban Krisna-imádó szerzetesnek állt, azonban továbbra is Szudzsnához írta verseit, és a költő saját neve – melynek jelentése „Örömfelhő” – mellett továbbra is megjelent a Szudzsnán, „Jótudású” név négysorosaiban. A szó azonban ezentúl már nem a földi táncosnőre vonatkozott, hanem a *Jótudású* istenségre, Krisnára.

Ánandghan negyven négysorosát mintegy tíz évvel ezelőtt Déri Balázssal közösen fordítottam magyarra (Ánandghan: *A Jótudásúhoz: a nőhöz és istenhez*, Delhi, Magyar Tájékoztatási és Kulturális Központ, 1996). Az eredetihez közel álló, mégis magyaros formában igyekeztünk megszólaltatni a néha távolinak tűnő képvilágot.

Mondjam a szűrös pillantás-nyilakat? Sebeim köszörűli, ha vallok,
életemet szomjazza, tüzével a sebbe erősebb vágyakozást olt,
ámde *öröm felbője* – Szudzsnán – élet-gyökeréből szór üde záport.
Más kínlódvá farigcsál rímeket – engem az én költészetem alkot.

Szó-mátka a szív-palotában ül és csend-fátyol alatt, letakarva ragyog,
szelid és szép szóalak-értelem ékszer a lényeg-forma örömteli jón.
Míg az ész-nyoszolyára leülteti, nyelv-huga elkíséri a fül-folyosón,
értés-kebelére karolva, *öröm felbője*, *tudás*-hitves mosolyog.

Megrészegedik, mikor ámul a szem, hogy részeg a szép, a gazellaszemű;
Az *öröm felbője* elázva, ragyogva nevet, beleszédül, erőtelenül,
gügyög és fecserész, szétszórt, szeme tág, beszűkül, káprázik, el-elnehezül.
A szemérem örül, ha Szudzsnán bűbája előtt leveretve maradt, egyedül.

Páratlan szép formád fénylő vizét amint látta lelkem,
vággya gyúlva, vágytól folyva vigadni a habba száll.
Belésett tarka színek csupa-mozgás hullámába;
a parttalan nagy vízárban a túlpartra hogy talál?
Nem tűnik fel, *örömfelbő*, sehol sem a szilárdság-szirt,
a nyomorult erőveszve már félúton holtra vál.
Támaszra sehoggy sem lel a süllyedő a moszat hajban:
mentett már meg merüléstől valakit a békanyál?

Azelőtt a szemem szépséget ivott, de ma gond tüze perzseli, könnye pereg.
Szerelem táplálta az életemet, de ma vétkeivel tele sír, kesereg.
Az *öröm felbője* Szudzsnán nélkül az öröm meg az ékszer, a dísz odalett.
Azelőtt hegy volt az a lánc nyakadon, de ma jöttöd elébe került az a hegy.

Nekem osztályrészem a nem-feledés, a felejtés lett, kedves, teneked.
 Panaszoljam-e ezt? – A fejemhez emeltem. Amit lelkedből vágysz, teheted.
 De a szó, ami rólad szól, nekem élet, *örömfelbő*, élet-lehelet.
 „Légy jól!” S bár vagy te magadban-elég, a mi áldásunkat örökre vegyed.

Vidzsajaváda

Éjjel tizenegy óra. Az ovális ablakon lassan beúsznak a látótérbe Hajdarábád fényei. Ahogy a gép rákanyarodik a leszállópálya célegyenésére, odalent teljes kiterjedésében megmutatkozik a város. Mint egy hatalmas drágakő, ezer fényben csillog – itt erősen, ott gyengén – sok apró csillag a földön.

Az Air Deccan fapados járatán érkezem India hatodik legnagyobb és egyik leggyorsabban fejlődő városába. A fejlődés kézzelfogható jele maga az Air Deccan. Délután kettőkor döntöttem el, hogy ideutazom. Delhiben soföröm, Ganesh jól ismert egy ügynököt, és négyre már kezében is volt a jegy. Mivel későn vettem meg, viszonylag drága, de így is körülbelül feleannyiba került, mint egy hasonló jegy bármely más légitársaságnál. A borítékon az Air Deccan jelképe: egy hagyományos indiai inget és dhótit viselő köpcös vidéki kisember, aki kezében esernyővel vidáman siet valahova. Ugyanolyan kis figura, mint a szolgálatkészzen meghajló, kertitörpe-szerű maharadzsa-lakáj az Air India irodáiban, csak hogy ő nem a gazdagságot idézi, hanem a mindenki számára való elérhetőséget. Noha a repülőgépen senki nem hordott dhótit, és az utasok többsége tehetős indiai, világos az üzenet: ez a légitársaság az indiai kisemberek számára is megfizethető.

Hajdarábád, „Oroszlánváros” a világ drágakő-kereskedelmének központja. A közeli hegyekből származik a *kób-i-núr*, „fényhegy” nevű gyémánt. Egy reklám pedig arról tájékoztat, hogy a föld drágaköveinek kilencven százaléka a feldolgozás vagy az értékesítés során megfordul Hajdarábádban. „Oroszlánváros” három, különböző időszakban alapított várost foglal magába. Az elsőt, az igazi Hajdarábádot a közeli Gólkonda szultánja, Muhammad Quli Qutub Sáh kezdte építeni 1591-ben. Quli Qutub Sáh az indiai hagyományokhoz híven költő is volt, és szerelmes verseivel a dekkáni urdu költészet első nagy alkotójává vált. A szultán a várost a korabeli iszlám építészet remeke, az akkoriban kiépülő iráni főváros, Iszfahán mintájára tervezte, és a legenda szerint hinduból muzulmánna áttért szeretőjéről, Hajdar Mahalról nevezte el. A következő város Szikandarábád, „Sándorváros”, melyet egy hatalmas mesterséges tó választ el Hajdarábádtól. Ezt az 1700-as évek vége fele alapította a század első felében felemelkedő aszaf-dzsáhi dinasztiahoz tartozó hajdarábádi nizám. Nevét a település másodlagos voltát sugallva angolosan Secunderabadnak írják. A harmadik város egy új számítógépváros, az ultramodern épületekkel teli Cyberabad. Az utóbbi években hatalmasat fejlődött az indiai számítástechnika. Miután a szomszédos Karnátaka állam fővárosa, Bangalúru (angolosan Bangalore) ennek következtében India legfejlettebb és egyik leggazdagabb városává vált, más

államok is igyekeztek minél több számítástechnikai céget magukhoz vonzani. Így jött létre Cyberabad, és így épül manapság Kalkutta közelében is egy hasonló számítógépváros.

Egy anglo-indiai nagycsalád vendége vagyok Szikandarábádban. Helyi anglo-indiai közösségükből került ki 1997-ben a világ szépségkirálynője, Diana Hayden. Házigazdáim azonban sokkal szerényebb háttérrel rendelkeznek. Négy testvér lakik a családjával egy négyemeletes társasház legfelső emeletén, szomszédos lakásokban. Az idősebb férfiak a vasútnál jegyeladók vagy mozdonyvezetők, húszas éveikben járó gyermekeik pedig nemzetközi nagyvállalatok telefonos szolgálatát látják el. Angolul beszélnek egymás között is, és olyan hangzatos neveket viselnek, mint Jude, Ophelia, Mathilda; a két egymástól megkülönböztethetetlen négyéves iker pedig Elwin és Melwin. Az egész család hadar, és ha nem hozzám szólnak, gyakran nem értem, miről van szó, hiszen helyi vonatkozású utalásaikat és szavakat nem tudom követni. Az ikrek még nem tudnak minden hangot jól kiejteni, és őket még akkor sem értem, mikor velem beszélnek.

Másnap látogatok el Hajdarábád belvárosába. Sok tekintetben a nyüzsgő észak-indiai városokhoz hasonlít, központjában lenyűgöző muzulmán mecsetekkel, bazárral és palotákkal, ám hatalmas posztterek hirdetik benne a közelben épülő felhőkarcolókat, a Lanco Hills épületeit. Az indiai-szingapúri energiaellátó vegyes vállalat, a Lanco által tervezett épületegyüttes 20–25 negyvenemeletes és egy százemeletes toronyházból áll majd. Ez utóbbi a legmagasabb lesz Indiában, hiszen Bombayban is csak körülbelül negyvenöt emeletes a legmagasabb épület.

Ez a fejlődés óriási ellentétben áll azzal, amit korábban Indiából megismertem. Ándhra Pradésben többször is jártam, de mindig India egyik legszegényebb tájegységeként gondoltam rá. Száraz, terméketlen vidéknek ismertem, ahol egy-egy aszály idején tömegesen követnek el öngyilkosságot a parasztok, és emellett naxaliták, maoista terroristák bénítják az állam működését. Korábban írt könyvemben épp az ándhrai Guntur vidékének példáján mutattam be a falusi érinthetetlenek nyomorát.

Amellett, hogy több barátom is él ebben az államban, nagyon szépnek találom nyelvét, a *telugut*, és már majdnem húsz éve, hogy újra meg újra belefogok, de idő hiányában mindig félre kell tennem, és ezért el is felejttem. Most is csak néhány napot tudok Ándhra Pradésre szakítani, ám sikerült egy alapos német nyelvkönyvből többé-kevésbé ismét átnézni a nyelvtanát.

Ándhra Pradés egy másik nagyvárosa, a Krisna folyó partján fekvő Vidzsaváda hatórányi vonatozásra van Hajdarábádtól. A Bengáli-öböltől mintegy hetven kilométerre, itt Vidzsavádánál kezdődik a Krisna-delta termékeny vidéke.

Rövid éjszakai vonatút. Reggel az állomáson a helyi gyermekotthon egyik vezetője, Michael atya vár, és átvisz a közeli otthonba, ahol kényelmes vendégszobát és bőséges reggelit kapok.

Az otthon neve, Navadzsivan azt jelenti, hogy „új élet”. Az igazgató, Thomas atya hívott meg még tavaly. Internetes honlapja nincs, ezért nem is tudtam előre tá-

jékozódni afelől, hova is kerülök. Mindenesetre honlap hiányában csak egészen kis intézményre gondolhattam. Lassan kiderül, hogy a kalkuttai Ásálajamhoz hasonló intézményrendszerrel van szó, és hogy az épület, ahol megszálok, csak egy a sok közül. A Navadzsívant nem külföldi támogatók tartják fenn, mint az Ásálajamot, hanem az Ándhra állam utal át neki jelentős pénzüsségeket. Ezért nincs is nagy szüksége nyilvános reklámra.

Én a központi házban szállok meg. Itt lakik a három vezető pap, vagy húsz egyetemre járó gyermekotthoni fiú, és itt vannak az irodák. A központi mellett még tizenhét kisebb-nagyobb épület vagy épületrész tartozik a Navadzsívanhoz Vidzsavádában vagy annak közelében.

Dél előtt az egyik egyetemista átvisz egy középiskolás-otthonba, ahol tízedik-tizenegyedik osztályos fiúkkal találkozom. Kísérőm angolul beszél hozzám, és elmondja, hogy matematikát hallgat az egyetemen. Angolul tanul ugyan, de annyira artikulátlan a kiejtése, hogy gyakran meg kell vele ismételtenem, amit mondott. A gyermekotthon igyekszik az ügyesebb fiúkat angol nyelvű iskolákba járatni, mert azok sokkal jobb lehetőségeket biztosítanak jövőjükre nézve. Ennek viszont az az eredménye, hogy hiányos angoltudásuk miatt ezen a nyelven sokkal nehezebb tanulniuk. Megint csak felöltik bennem a kalkuttai Ásálajam, ahol csak egyetlenegy rendkívül tehetséges diák jár angol nyelvű iskolába. A meglátogatott középiskolás fiúk már nem tudnak annyira angolul. Velük teluguul próbálkozom. Néhány udvariassági és ismerkedési formula után azonban kimerül a kommunikációs készségem. Odáig azért eljutunk, hogy magyar vagyok, és ekkor valaki közülük felkiált, hogy „kaszáth”. Valahogy sikerül tisztázni, hogy Kossuth Lajost érti alatta, és meg is mutatja a telugu történelemkönyvben a Kossuthról szóló rövid bekezdést. Néhány mondat magyarázza el, hogyan illeszkedik be a magyar szabadságharc Európa szabadságküzdelmébe. A szabadságküzdelmekre az indiaiak azért is fogékonnyak, mert maguknak is száz-kétszáz éves gyarmati uralom után kellett kivívni a függetlenségüket.

Kísérőmmel meglátogatjuk a vasútállomást is. Ez Dél-India legnagyobb vasúti csomópontja, ahol találkoznak a Delhiből és Kalkuttából délre futó vonalak. A Navadzsívan is van itt egy pultja. Ha otthonról elszökött vagy elveszett gyermeket találnak az állomáson, akkor ennél a pultnál kérdezi ki az ügyeletes, és jegyzi be adatait egy nagyméretű könyvbe. Ez az első lépés ahhoz, hogy megtalálják, mi a legjobb megoldás a gyermek számára. Az állomáson is él vagy tíz koldusgyermek. Bár csak jeggyel lehet bejutni az állomás területére, kísérőm mutat egy falszakaszt a felüljáró mellett, ahol egy gyermek játszva ki- és beszköphet. Ha új gyermek érkezik valamelyik vonattal, akkor a pulthoz irányítják, ahol aztán vagy segítenek neki hazakerülni, vagy pedig a Navadzsívan valamelyik házába küldik, ahol majd gondoskodik a jövőjéről. Mintegy ezeröttszáz gyermek lakik a Navadzsívan különböző otthonaiban, és körülbelül tizenkétezer gyermeket juttattak eddig vissza családokhoz.

Ebéd ismét a központban. A vezetők mellett ott van még egy osztrák család is. Az apa orvos, és Franz nevű fia már egy éve itt él. Úgy döntött, hogy Indiai egye-

temre iratkozik be, és közben szociális munkát végez a Navadzsívanál. Mivel Indiában a felsőoktatás elvileg angolul folyik, nincs is különösebb nyelvi nehézsége. Beiratkozott egy közeli egyetem távoktatásos kurzusára, és az egyik otthonban a gyermekek nevelője lett. Hazájában oly sikeresen mutatta be a Navadzsívan, hogy a hallgatósága által felajánlott támogatásból sikerült egy kis furgont venni. Az ebédnél váltott néhány szó alapján elcsodálkozik, hogy honnan tanultam meg teluguul, pedig neki már egy éve nem sikerül. Panaszkodik, hogy még nyelvkönyvet sem találni. Megmutatom neki németországi telugu nyelvkönyvemet, amit az oxfordi könyvtárból kölcsönöztem ki. Elkéri egy órára. Visszaszerzési kísérleteim ezután mind kudarcba fulladnak.

Később Franz apjával beszélgetek az erkélyen. Szerinte a mai fiatalság elpuhult, és nem meri vállalni a komolyabb kihívásokat. Örül, hogy fia nem a kényelmes életet választotta.

Délután azt mondják, hogy fogjam a fürdőnadrágomat, kapok egy dzsipet soforrel, és elküldenek az egészen kicsi gyermekek otthonába, a Krisna folyó partján fekvő *Csiguruba*, azaz „Palántába”. Itt négy modern, ám egyszerűen felszerelt épület áll, mindegyikben körülbelül negyven bentlakó kisiskolással. A földszinten osztályterem, az emeleten szobák ágyakkal. Ez hatalmas fényűzés a kalkuttai Ásálajamhoz képest, ahol a gyermekeknek nincs ágyuk, hanem csak két pokrócuk, melyeket a földre terítenek. Az épületek gazdag iskolatelep benyomását keltik. Hátul van még egy kör alakú osztályterem is, mely nem téglából készült, mint a többi épület, hanem fából és gyékényből. Sajnos a folyó megáradt, így nem tudunk fürdeni. A rendezettség láttán eszembe sem jutott, hogy a folyóvíz annyira szennyezett lehet, mint a Gangesz, és még érintésétől is óvakodnom kellene. Szívesen beszélgetnék tovább a gyermekekkel, de rám sötétedik.

Arra gondolok, hogy nagyon gyakran elmosódik a határ a jó és rossz között. Általános emberi jelenség, hogy ez a két szó gyakran a kirekesztést szolgálja: aki az én csoportomba tartozik, és hozzám hasonló, az jó, aki pedig más, az rossz. Sokan fenntartják maguknak a jogot, hogy eldöntsék, ki és mi a rossz és a jó. Ennek eredményeképpen sokan mások kétségbe vonják, hogy létezhet mindannyiunk felett egyformán álló jó vagy rossz. Különösen elterjedt ez a vélekedés nyugati individualista világunkban. Egy-egy olyan gyermekotthont meglátogatva, mint a kalkuttai Ásálajam vagy az itteni Navadzsívan egyértelmű számomra, hogy minden hiányosságuk ellenére is jó, amit tesznek.

Másnap a gyermekotthon harmadik papja, a Tirupati Egyetemen doktorátusát író Ignatius atya hív magával, hogy nézzem meg a Navadzsívan vidzsajavádai házait. Felültet motorbiciklijére, és elmondja, hogy a gyermekotthon fenntartása csak egyik része a tevékenységüknek, és ennél sokkal fontosabb munka a megelőzés. Ez abban áll, hogy a szegényebb sorú gyerekeket megtartsák a családoknál, hogy soha ne kerüljenek olyan helyzetbe, hogy el kelljen szökniük. Emellett igyekeznek a dolgozó kiskorúakat visszairányítani a tanuláshoz.

Vidzsajaváda Autonagar, „autóváros” nevű külvárosába megyünk. Ez Ándhra

Pradés legnagyobb autójavító telepe. Mindenféle kerék, vezetőfülke vagy motor nélküli teherautók, összetört járművek, alkatrészhalmazok, fekete, olajos utak, olajos csatornák és időnként egy-egy tehén. Most az esős évszakban még zöld a növényzet, és valamennyire tiszta a levegő, de elképzelem, hogy a száraz évszakokban mindent belep a por. Itt-ott látszik néhány borpálma és egy-két banánültetvény, de a többi zöld inkább csak útszéli bozótos. Autonagar olyan szennyezett, hogy a gazdagabbak közül alig lakik itt valaki, ám sok munkás a helyi nyomortanyákon él családjával. A műhelyek és bokrok között néha megpillantok egy-egy favázas, gyékény- vagy bádogfalú, szalmafedeles viskót.

Naponta százezer ember ingázik Autonagarba, hogy a helyi kisüzemekben dolgozzon. Egy reggel hattól este nyolcig tartó munkanapért 150 rúpiás napszámot kapnak. Ebből a százezer emberből a Navadzsívan statisztikái szerint manapság körülbelül 1100 a tizennégy év alatti és 2000 a tizennégy és tizennyolc év közötti. A nyomor ellenére itt is nyomon lehet követni a fejlődést, hiszen 2001-ben még mintegy hatezren voltak a tizennégy év alattiak. Ebben a változásban nagy szerepet játszott a Navadzsívan. Emberei járják az üzemeket, és ahol gyermekmunkát észlelnek, ott ráveszik az üzemtulajdonost, hogy a gyermeket bocsássa el, és engedje iskolába járni. Ez általában sikerrel is jár, mert a munkaadók tudják, hogy a Navadzsívan, valamint a Munkaadók Szövetsége jó kapcsolatban van a rendőrséggel, és nem hiányzik nekik egy feljelentés. India más részén a munkaadók nem tartanak ennyire a rendőrségtől, mert könnyű a rendőrt lefizetni, és papírok hiányában elintézni úgy a dolgot, hogy a tizenkét évesnek tűnő gyermek hivatalosan tizennyolc éves legyen.

Mikor néhány nappal később Kalkuttában elmesélem, hogy Ándhra Pradésben együtt lehet működni a rendőrséggel a szegénység elleni harcban, indiai barátaim hitetlenkedve fogadják. Ilyesmi az ország más részein még ma is elképzelhetetlen. Én pedig ebben még jobban megérzem a fejlődést, mint a kis dhótis Air Deccan figurában vagy a Lanco Hills felhőkarcolóiban. A szegénység legyőzésének legfőbb akadálya nem annyira a pénz hiánya, mint inkább a hatalmon levők korrupt volta. Ándhrában ez most a szemem előtt szorul vissza.

Hogy a gyermekek életkorát ne lehessen letagadni, a Navadzsívan „terepfelügyelői” az autonagari nyomortanyákat térképezik fel. Házról házra járnak, és rendszeresen dokumentálják, hogy melyik családban hány gyermek van, hány éves, és jár-e iskolába. Az iskolába járást azzal könnyítik, hogy támogatást adnak a tanuló gyermekek után.

A Navadzsívan által működtetett Bála Vikász Kéndrában, „Gyermekefejlődési Központban” van a gyermekmunka-hivatal, melynek feladata a korábban dolgozó gyermekek visszairányítása az iskolába. A Kéndra az iskolába járó szegényebb gyerekeket pénzzel és tankönyvvel támogatja, asztalos- és villanyszerelő-képzést szervez, továbbá szállást és esti iskolát biztosít a dolgozó gyermekeknek.

Innen Ignatius atyával a „Rizsüzem” mögött fekvő Murlinagar, „Furulyaváros” nevű nyomortanyára megyünk, ahol a Navadzsívan egyik terepfelügyelőjének

munkáját nézzük meg. A telep olyan, mint egy nagy udvar, melyet U-alakban vesznek körül az egybeépült egyhelyiséges, bádogtetős kőlakások. Még látszik rajtuk, hogy valamikor vakolat is volt rajtuk. Néhány lakás előtt favázra kifeszített nejlon – előszoba gyanánt. Közepén száradni kiterített ruhák teszik színessé a murlinagari telepet, amit Magyarországon lerobbant istállónak gondolnánk. Ignatius atya szerint a legnagyobb gond, hogy a férfiak elisszák a fizetésüket, továbbá az iskoláztatás hiánya és a gyermekmunka. Gyakran előfordul, hogy megszólják az iskolába járó lányokat. Ha a férfi elitta a pénzt, akkor sok asszonynak nincs más választása, mint hogy éjszakai távollétével maga szerezze meg a napi betevőre valót. A terepfelügyelővel közösen látogatjuk a családokat. Csak az asszonyok és a kisebb gyermekek vannak otthon, akik barátságosan fogadják a látogatókat. Mindig megkérdezzük, hogy bemehetünk-e a házba, és leülhetünk-e egy kicsit. A legtöbb otthonban egy ágy van, valamint egy széken tévé, rajta művirág. A ruhák egy magasban kifeszített madzagról lógnak le. Valahol egy ventilátor és néhány főzőedény. Bent aztán a terepfelügyelő kikérdezi, hol dolgozik a férj, és hány gyermek van, mekkorák, mit csinálnak, járnak-e iskolába? Ha igen, hova? Ha dolgoznak, hol dolgoznak?

Búcsút veszünk a terepfelügyelőtől, és Ignatius atyával kissé távolabb sétálunk, ahol egy érinthetetlen kasztú, kis csatornatisztító közösség él. Kunyhóikat bozotos veszi körül. Az előző telep előkelőnek tűnik ahhoz képest, amit itt látunk. Itt nincs kőház, hanem innen-onnan kidobott deszkákból, rudakból és bádogból összetakolt viskók. Az emberek sem annyira barátságosak. Kísérőm megkérdezi, milyen kasztúak, és enni kér tőlük. Néhány perc múlva kap is egy tányér főtt rizst, amit jóízűen elfogyaszt az egyik viskó elé leülve. Az érinthetetlenek főztjét senki kívülálló nem fogadja el. Ignatius atya viszont ezzel mutatja ki, hogy nem tartja magát náluk magasabb rendűnek. Itt is asszonyok és gyerekek vannak körülöttünk. A leginkább közlékenynek egy tizenhét éves, elálló fülű lány tűnik. Vele még angolul is tréfálkozunk. Kiderül, hogy tíz osztályt végzett, és teherbe esett. Otthagytá az iskolát, és a gyermeket neveli. Afelől érdeklődünk, van-e valaki, aki később vigyázhatna a gyerekekre, és szeretne-e még továbbtanulni?

A tűző napon motorozunk a következő Navadzsívan-központ, a *Navína* felé egy másik városrészbe. Közben Ignatius atya elmeséli, hogy mellesleg maga is érinthetetlen, és hogy másik két paptársához hasonlóan a dél-indiai kereszténység fellegvárából, Kerala államból származik. A Navínában lányokat képeznek ki varrónőnek, *maggam*-száridíszítőnek és kozmetikusnak. A legnagyobb érdeklődés a kozmetikusképzés iránt van. Mindegyik jól fizető szakma. Az indiai nyomor egyik oldala az, hogy a nők nem vállalhatnak munkát, pedig így megkértszereződhetne a család bevétele. Ezen igyekeznek itt változtatni.

Töredékes telugutudásom mindig jó alapot jelent a barátkozásra. Angolul ugyan nem tudnak a lányok, de jelentkezik közülük kettő-három, hogy tudnak hindiül.

– Hogyhogy tudtok hindiül?

– Muzulmánok vagyunk! – felelik a legnagyobb természetességgel. Hát még ezt sem tudom? Észak-Indiában a dévanágari írású hindi általában a hinduk nyelve,

míg a muzulmánok az arab betűs urdut vallják magukénak, amelynek irodalmi hagyománya a perzsához kapcsolódik. Dél-Indiában a muzulmánok nagy része évszázadokon át a dekkáni urdut beszélte. Így állhatott fenn az a helyzet, hogy a telugu nyelvű Ándhra Pradés muszlim fővárosának nyelve egészen a legutóbbi idő-kig az urdu volt. A függetlenség után azonban a hindi különleges státuszt kapott: úgy tűnik, hogy a dél-indiai muzulmánok közül sokan észrevétlenül írást váltottak, és nyelvüket így most hindinek mondhatják. Ezáltal Indiában bárhol munkalehe-tőséghez jutnak.

A kozmetikus lányok éppen egyik társuk arcán gyakorolják a pakolást.

– Mit kérnek leggyakrabban a nők a kozmetikustól? Ránctalanítást, bőrfehé-
rítést?

– Dehogya is! Szemöldökrendezést.

Ignatius atya megkér, hogy indiai szokás szerint tartsak egy rövid beszédet a diákoknak és a tanároknak. Ők is lelkesebben végzik majd a munkájukat, ha azt lát-ják, hogy még ilyen távolról jött emberek is értékelik azt. Angolul beszélek, Ignatius atya fordít.

Továbbindulunk. Egy, a szegény lányoknak fenntartott otthonban és „áthi-daló” iskolában, a *Szétuban*, a „Híd”-ban két húszéves német lány is lakik. Meg-ismerkedem a kislányokkal és a nevelőkkel. Feltűnően sok a Laksmí nevű lány: Dzsalalaksmí, Ádilalaksmí, Anantalaksmí. Laksmí a gazdagság istennője. A szegény ember szereti legalább a névadásban megidézni. Észreveszek egy elbűvölően szép nevelőnőt, Manalaksmít, aki hindiül szólít meg, és angolul is tud. Ő húsz év körül járhat, de egyszerre öntudatos és gyermekesen szerény. Ha nem ilyen szegény kör-nyéken születik, belőle is szépségkirálynő lehetett volna. Itt is, és ezentúl minden állomásunkon beszédet kell intéznem a lányokhoz. Lassan belejövök: a bevezető öt-hat mondatot már teluguul mondom, és csak utána váltok angolra. Manalaksmí fordít, és a végén ő helyez egy virágfűzért a nyakamba.

Manalaksmí elmeséli, mennyire vágyik rá, hogy eljusson külföldre. Mondom neki, hogy van egy olyan érzésem, hogy el is fog jutni. Huszonegy éves koromig én is csak nagyjából Magyarországot ismertem. Mégis Manalaksmínak ebben a vágyában ötlük fel a köztem és a nyomortanyák lakói közötti nagy különbség. Én eljöhettek ide, és élhetek ezek között az emberek között, akár hosszabb ideig is, de mindannyian tudatában vagyunk, hogy nekem mindig is meglesz a lehetőségem arra, hogy kilépjek, míg nekik csak kivételes esetben. Ez öntudatlanul is falat von közénk.

Ismét útra kelünk. Most kimegyünk a városból Pennamálúru faluba. Banán-ültetvények és egy óriási iskolatelep mellet visz el az utunk. Vidzsajáváda legjobb iskolája egyházi iskola. Több vezető tisztségviselő is járt ide, és az alumnusok mindenképpen közrejátszanak abban, hogy jó a Navadzsívan kapcsolata a város vezetésével. Itt a faluban is hasonló szakképzést terveznek a lányoknak, mint a Navínában. Emellett a Navadzsívan segíti egy női érdekvégyesítő kör működését is. A hagyományos indiai családban a férfi szinte korlátlan úr, a nőknek pedig alig

van beleszólása abba, hogy mi történik a családon kívül. Gyakori a családon belüli erőszak a nők ellen. Mrs. Váni, az asszonykör vezetője számára a Navadzsisvan bérel egy irodahelyiséget. Ő mondja el, hogy összefogással nagyot lehet változtatni a nők helyzetén. A legprimitívebb módszer a hagyományos „cipővel verés”. Elmesél egy esetet, ahol az iszákos férj rendszeresen verte a feleségét. A helybéli asszonyok erre összefogtak, elkapták a férfit, és papuccsal megverték: nyilvános megszégyenítés. Az asszonykör munkája azonban inkább abban áll, hogy a nőket tájékoztatják jogaikról és lehetőségeikről.

Veszünk néhány darab apró helyi banánt, mely Ignatius atya szerint a környéken a legfinomabb. Szembejön velünk egy kecskecsorda. Téglaházak errefele alig látszó. Egy-egy fehérre meszelt vályogfalú viskón azonban primitív rajzok vannak. Egy töltés tetején motorozunk, és onnét ereszkedünk le Ennamálapúdúru nyomortelepére. Nem tudom eldönteni, a város része-e vagy pedig önálló falu. Jártam már sok nyomortelepen, de ez itt megdöbben. Fekete vizű, hulladékkal teli csatorna mellett állnak a fal nélküli, pálmalevél-fedeles viskók. A tetőt itt-ott nejlonzsákok takarják, hogy valamivel esőállóbb legyen. Néhány viskó helyén sátor. Az egész sokkal inkább ideiglenes táborhoz hasonlít, mint emberek állandó lakhelyéhez. A nyomorban gyakran van valami, ami az átmenetihez teszi hasonlónak. Az utcán alvó emberekről is könnyen azt gondoljuk, hogy csak néhány napra jöttek a nagyvárosba, hogy valamit elintézzenek.

Ennamálapúdúruban iskolát építettek a nyomortelepen, és először a tanítónővel, Ádilaksmíval találkozunk. Azután körbejárjuk a viskókat. A viskók előtt kis tűzhelyeken készül a vacsora. Itt-ott egy-egy gyékénymatrac van leterítve, másutt egy összehajtható szék vagy ketrec. Körülöttünk állatok futkároznak: kutyák, tyúkok, ludak. Ludakkal alig találkoztam Indiában, fogalmam sincs, hogyan kerültek erre a legvalószínűtlenebb helyre. Itt is inkább csak asszonyokat és gyerekeket látunk. Megjelenik azonban egy nagy bajuszú, bongyor hajú, hatalmas termetű férfi. Nem nagyon öreg, de mély ráncokat visel, és arcáról leolvasni, hogy nem veti meg az alkoholt sem. Ő Andzsanéja, a nyomortelep „bátyja”, azaz a helyi maffiózó „keresztapja”. Még Ignatius atya is a tiszteletteljes Andzsanéjagáru megszólítással illeti. Megkérdezése nélkül lehetetlen bármi újat is bevezetni a telepen. Szerencsére a köiskola építését nem ellenezte. Valószínűleg nem akart ujjat húzni az egyházzal. Övéi a ludak, és hamarosan eldicsekszik két kalitkába zárt papagájával is. Megint csak a klasszikus nyomortelepi helyzet: a nyomorultak vérének még néhány olyan élősködő is szívja, aki a helyzet fenntartásában érdekelt. Azt azonban Andzsanéja nem látta át, hogy az oktatás terjedésével mégiscsak megváltozik majd az élet. Idővel nagyobb önállóságot nyernek majd a telep fiatalabb lakói, és még itt, a legmélyebb nyomorban is elvetették a felemelkedés magjait.

Visszaúton ránk sötétedik, de még benézünk a sok napi állomásunk közül az elsőbe, a Bála Vikász Kéndrába. A Kéndra most nem hivatalos arcukat mutatja. Alig ismerek rá: gyermekek tanulnak be egy utcai színjátékot a nyomortelepi problémákról, a gyermekmunkáról, az asszonyok elnyomásáról. Nem kell hozzá

teluguul tudni, hogy meglássam, hogy a kis szereplők teljesen megértik, amit játszanak.

Visszaemlékezem egy régebbi élményemre. Egyszer a kalkuttai gyermekotthonban töltöttem egy hónapot. A fárasztó napi munka délutáni szüneteiben a *Sötétség délbent* olvastam, mert éppen ez a könyv került a kezembe. Ekkor fedeztem fel, hogy Koestler milyen jó író, és hogy milyen hibátlanok az orosz kommunizmusért harcoló, ám a kommunisták börtönébe került főhős eszmefuttatásai. Élete mégis tragédiába fulladt. Egyik nap elfogott itt a kétség, vajon hozzájárulok-e valamivel ezeknek a gyermekeknek az életéhez. Hány ember képzei, hogy itt vagy ott segít, javít a helyzeten, és közben önmagát csapja be. Ekkor néhány gyermek arca tisztán felvillant előttem, és megéreztem, hogy még a nekik kölcsönzött legkisebb őszinte figyelemért is páratlanul hálásak. Gyakran pár baráti szóval is közel kerültünk egymáshoz. Teréz anyára gondoltam, aki a munkájához szükséges legegyszerűbb körülmények között, a legközvetlenebb kapcsolatban élt a nyomorral, és ha társadalmi szinten nem is tudta a nyomort megváltoztatni, mégis számtalan ember életét tette jobbá. Koestler hőse a logikára építve próbált a társadalmon segíteni, Teréz anyja saját, közvetlen tapasztalatára alapozott. Hiába vagyunk azonban büszkék kérlelhetetlen logikánkra, valahol becsúszik egy hiba. A nyomorral való közvetlen kapcsolat az, amit minden segíteni akaró embernek újra meg újra meg kell ismernie.

Aztán már az esti városi forgalom fényei között motorozunk visszafelé. Ignatius atya elmondja, hogy egyik állandóan a gyermekekkel lakó, külföldi segítőjük részeges, és délutánra már használhatatlan, mégsem távolítják el, mert ő is sok támogatást hozott. Beszél a szép Manalaksmírről, hogy gyermeke van a gyermekotthon egyik volt dolgozójától. Leányanyaként Indiában korlátozott lehetőségei vannak. Személyes negatív tapasztalatom a fentebb említett eset, amikor az osztrák Franz eltulajdonította a könyvtári telugukönyvem, és mivel régi kiadás, lehetetlen pótolni.

A vasútállomáson este a Navadzsián pultjánál várom a hajdarábadi vonatot. Csak most veszem észre, hogy a hálókocsijegyem más napra szól. A pultnál egy féllábú, mankós fiatal. Ő siet el a jegyet kicserélni. Tizenegykor beáll a hajdarábadi vonat.

A Gangesz két partja

Allahábád. India egyik legfontosabb zarándokhelye. Itt ömlik a Jamuná a Gangesz folyóba. Idős tanáromhoz, Dr. Kisóríálhoz járok már egy hete. Két iránytaxival egy órát vesz igénybe az út. Előbb a városon kell átvágni, aztán a nemrég épült, hatalmas Jamuná-hídon. A magas hídról jól látszik az egy kilométernyire levő szent torkolat. Az egymásba ömlő két folyó és a belőlük egyesült Gangesz olyan, mint egy hatalmas, háromágú csillag. Az indiaiak a torkolatot Trivéninek, hármas folyamnak hívják. A híd kivezet minket Dóábból, a folyóközből, India egyik legsűrűbben lakott, történelmileg leggazdagabb vidékéről. A hídról letérve nemsokára

a naini börtön mellett halad el az utasokkal tömött, háromkerekű iránytaxi. Ez az ország egyik leghírhedtebb börtöne, melynek egykor olyan jeles rabjai voltak, mint a későbbi miniszterelnök, Dzsaváharlál Néhrú. A legutóbbi időben azonban azzal került az újságok címlapjára, hogy az elégtelen ellátás következtében öt hónap lefolyása alatt tizenhét rab halt meg benne.

Az iránytaxiban mindig recsegve bömböl a zene, az emberek pedig egykedvűen hallgatják. Soha nem fogom meglátni, hogy mi van a magas falon belül. Vajon miféle emberek vannak odabent? Indiában soha nem féltem a közbiztonság miatt, annak ellenére, hogy többször is megjártam a tolvajokkal. Két fényképezőgémem, egy walkmanem és vagy ötszáz rúpiám bánta. Ülhet-e most odabent valaki éppen az én pitiáner bűnözőim közül? Mennyire idegen világ ez nekem, pedig India számos vidékén napi valóság a rablóbandák jelenléte.

Az én figyelmem manapság messze van mindettől. Középkori hindi szöveg-problémákat beszélek meg Dr. Kisórilállal. Egy kétszáz éve élt költőt próbálunk megérteni, egy letűnt világból. A költőt Thákurnak hívták, és Allahábádtól nem messze, a Gangesz déli partján levő, apró fejedelmi udvarokban élt. Bár a paloták ma is állnak, és a legtöbbjük törvényszéki épületként szolgál, a fejedelmi udvarok kultúrájukkal együtt eltűntek, és az egykori maharadzsák leszármazottjai csak paródiáját élik meg az egykori dicsőségnek. Thákur életéről alig tudunk valamit. Versein keresztül ismerjük viszont érzéseit, és a történelmi dokumentumok alapján el lehet képzelni a kort, amelyben élt. Akkoriban több hatalom küzdött a déli partvidék feletti befolyásért. A helyi hatalmat kis fejedelemségek gyakorolták, amelyek hol szöveterkeztek, hol harcoltak egymással, hol összeomlottak, hol megnöttek. Állandó politikai alakulat sokáig nem maradt fenn. A vidék fejedelmei magukat előkelő harcosoknak, bundélá rádzsputoknak tartották, de a szomszédos tartományok néhány száz évvel korábban államot alapító rádzsputjai, a kaccshaváhák, a ráthórok, a sisódiják lenézték őket, és nem tartották őket igazi harcos kasztbelieknek. A bundélá dicsőségre a legnagyobb csapást azonban nem a büszke rádzsputok mérték, hanem egy meztelen szerzetesekből álló sereg. A szerzetesparancsnok Himmat Bahádur húszezres seregével legyőzte, és hűségesküre kényszerítette a bundélákat. 1800 körül a szerzetes hadúr előtt még a távoli Dzsajpur kaccshaváha rádzsput ura is megalázkodott. Himmat Bahádur seregét aztán egy nála is nagyobb hatalom győzte le: a britek. A bundélá maharadzsák pedig elfogadták, hogy a britek alárendelt szövetségesei lesznek. A nyers erőszak, intrikák és árulások e világában Thákur négy sorosai leírják a mitológiai vaskori állapotokat, a szerelmet és Istent keresik, lefestik az állandóan változó évszakok szépségét, és amellet, hogy újra meg újra dicsérik az uralkodói bőkezűséget, az önálló emberi tartást kérik számon a fejedelmeken, és bárkin, aki férfinak nevezi magát. A költemények hol az egyszerű pásztorlányok beszédmodorát idézik, hol pedig nyomdafestéket nem tűrő szavakkal szitkozódnak. Kézírtas gyűjteményekben még mindig találni újabb és újabb Thákur-verseket. A brit szemléletmódon, majd a nemzeti szabadságküzdelen felnőtt indiai irodalomkritika azt tartotta,

hogy az elkorcsosult késő-feudalizmus versei talpnyaló költők művei, elszakadtak a való élettől, ezért elhanyagolta őket.

Ma nem iránytaxiban, hanem egy egész napra kibérelt, kis Máruti taxiban kelek át a hídon. Fel sem merül bennem, hogy estére milyen közel kerülök majd mind a rablóbandák, mind Thákur világához. Kéziratot kereső tudóstársamhoz, Dúbédzsihez megyek a néhány száz kilométerre levő, Gangesz-parti faluba, Karéruába. A híd után többször is sáfrányszín ruhába öltözött, mezítlábas zárándokcsoportok mellett haladunk el. A csoportból valaki egy rúd két végére kötött kis edényben Gangesz-vizet visz a vállán egy Siva-templomba. Ha a templom távolabb van, akkor napokat is gyalognak mezítláb, és ez alatt az idő alatt a szerzetesek életét élik. A szállítórudat *kánvarnak* hívják, a zárándokokat pedig a rúdról *kánvarijának*. A napokban gyakran láttam ilyen csoportokat, hiszen a vízfelajánlás minden évben ebben a hónapban történik. A *kánvariják* úgy öltözködnek, mint a szerzetesek, de sokkal gyorsabban mozognak, és még a kívülálló is megérzi, hogy másokról van szó. Az egyik éjszaka arra ébredtem, hogy egy nagyobb csoport halad el az ablakom előtt, és recsegő erősítőjükön valamiféle vallási zene bömböl. Egy rendkívül nagy *kánvarijá* csoport tartott körmenetszerűséget. A felébresztett indiaiak legtöbbször az ilyesmiért nem haragszik meg, hanem inkább örül, hogy az éjszaka közepén is része lehetett vallási élményben.

Kisórilál és Dúbédzsi jó barátok. Ha Allahábádból megyek Karéruába, akkor ő is beül hozzám az egy napra kibérelt taxiba, sőt még cipőboltos barátját, Agraváldzsit is elhozatja. Agraváldzsi alig mozdul ki otthonról, és egy ilyen kirándulás mindig feldobja. Felvesszük Kisórilált és Agraváldzsit, és a taxi visszafordul. Bár Mirzápurnál van híd a Gangeszen, az északi út sokkal jobb, és hamarabb odaérünk rajta. Újra átmegyünk a Jamuná-hídon, aztán a városra, majd a Gangesz-hídon. Az esős évszakban megáradtak a folyók, és mindegyikük betölti a teljes folyómedret. A torkolatnál a megáradt folyók elöntötték a partot, és csónakok viszik be a zárándokokat az igazi torkolathoz. A legtöbb zárándok gyászoló, aki valamilyen családtagjuk hamvát hozza a Gangesz legszentebb pontjához, hogy ott vegyen végső búcsút szerettétől. Ez szertartással, kopaszra nyíratkozással és rituális fürdővel párosul. A Gangesz-hídon még fényképezkedni is megállunk. Ilyen hatalmas folyó rendkívüli látvány. A híd a Delhi–Kalkutta főútvonal, India egyik legfontosabb útjának a része. Ezen az egyre hosszabb szakaszokon négy sávossá alakított úton másfél óra alatt Karéruában leszünk. Még a brit gyarmatosítók hozták létre India tengelyét, a Kalkuttától Láhórig vezető nagy kelet–nyugati utat, a *Grand Trunk Road*ot. A gyarmatosítás előtt lehetetlen volt Indiában monszun idején közlekedni.

Kisórilál arról beszél, hogy egy hét múlva utazik egy konferenciára. Egy volt diákja, Pannálál jön érte, és vonattal viszi el Dzshánsziba. Az út másfél nap vonattal. Több mint kétszáz évvel ezelőtt egy ideig még talán az a város is Himmat Bahádur érdekszférájába tartozott. Pannálálnak szabadjegye van, és egy másik utast is magával vihet. Így utaztatja Kisórilált. Pannálál monográfiát is írt Kisórilálról, aki doktori dolgozatának vezetőtanára volt. Mára azonban már az egykori diák is nyug-

díjas. Hindi doktorátusa ellenére Pannálál nem lett egyetemi oktató. Sokáig azt hittem róla, hogy köztisztviselő, de aztán Kisórilál elmondta, hogy rendőrtiszt Madhja Pradésben, a Gangesz déli partvidékének egy távoli zugában. Kisórilál mégis panaszkodik, Pannálál volt a legjobb diákja, de mégsem volt elég ügyes az irodalomhoz.

Mikor leérünk a Gangesz-hídról, rendőrség állja el utunkat. A sofőrnek magyaráznak valamit hadarva. Az utat egy hosszabb szakaszon lezárták, de nem akarunk visszafordulni. Sofőrünk elmondja, hogy innét kissé északabbra megpróbálhatjuk. Talán a lezárt útszakasz egy részére is vissza tudunk valahogy szivárogni. Leme gyünk a főútról, és keskeny földutakon, apró falvakon keresztülvágva jutunk lassan előre. Több mint másfél órát haladtunk már, mikor a sofőr valahogy visszajut a lezárt főútra. Közben elmondja, hogy a rendőrök azért zárták le az utat, mert a *kánvarijá* zarándokok összetűztek a pandzsábi teherautósofőrökkel. Indiában kamionok nincsenek, hanem hatalmas, szinte mindig túlterhelt teherautók szállítják a nagyobb közúti rakományokat. Ezeknek a kifestett kocsiknak még a vezetőfülkéje felett is alakítottak ki rakteret. A kocsikon oldalt istenségek képei, elöl és hátul pedig az ártó szellemek elűzésére riasztó démonfejek vagy egy cipő. A sofőrök sokak szemében félig alvilági alakok. Nappal alszanak, éjszaka vezetnek. Isznak, és a rendőri erőszakoskodásokat azzal kerülik el, hogy megvesztegetik őket. A benzinpénz mellett a kocsi tulajdonosa erre is ad nekik néhányezer rúpiás keretet. Állítólag egy részeg sofőr elütött egy *kánvariját*, erre a zarándokok megtámadták, és felgyújtották a teherautókat ezen az útszakaszon.

Ahogy visszaérünk az útra, valóban látunk néhány kiegészített teherkocsit. Rajtunk kívül csak pár biciklis és ökrösszekér halad itt. Szembejövő forgalom egyáltalán nincs. Egy kisvárosban megállunk valamit enni, és utána nemsokára elérjük a túlloldali útlezárás pontját. Ezen túl már nagyobb a forgalom.

A sofőr azt ajánlja, hogy visszafele majd a Gangesz északi partján fekvő főútvonal helyett a déli parton menjünk vissza. Az sokkal kisebb, nem járnak rajta teherautók. Örülök a döntésnek, mert a déli parton még úgysem jártam. Ez már Madhja Pradés, az a vidék, ahol Thákur élt.

Kora délután érkezünk Karéruába, ahol Dúbédzsi elmondja, hogy már több órája vár. Nagy örömmel mutatja meg az utóbbi év kéziratszerzeményeit, amelyekből sokat le is fényképezek. Még olyan is van közöttük, amelyekben ismeretlen Thákur-versek vannak. Kisórilál korábban elmondta, hogy Dúbédzsi büszke tartása ellenére nagyon szegény, ezért hagyok nála pénzt, hogy amikor teheti, újabb kéziratkereső útra indulhasson. Kisórilálnak Karéruá közelében is van egy diákja, aki Dúbédzsitől még korábban megtudta, hogy tanára ma ide fog jönni, és erősködik, hogy szeretne minket vendégül látni. Visszaindulás előtt még hozzá is benézünk.

Szeretnénk még jóval sötétedés előtt visszaindulni, de nem tudunk. Déli irányba fordulunk, és a mirzápuri hídon megyünk át a megáradt Gangeszen. Míg az északi part teljes egészében síkság, a déli oldalon itt-ott kisebb dombok vannak. A szürkületben még látni egy-egy hindu templomot a dombok tetején.

Sötétedik. Az ég olyan felhős, hogy a napot egy pillanatra sem láttuk. Mire elhagyjuk Mirzápurt, ránk sötétedik. Néhány napja olvastam az újságokban, hogy a rendőrség elfogta India egyik leghírhedtebb rablóvezérét, aki erre felé működött, és hirtelen felötlik bennem, hogy mégsem volt jó döntés az elhagyatott déli úton nekivágni az éjszakának. A helyiek tudják, miféle utakon nem érdemes éjszaka autózni, de mi nem. A rablóbandák nagy kövekkel zárják el az utat és kényszerítik megállásra az autókat. A környékeliek tudnak róluk, és a rendőrség ellenében gyakran segítik őket.

Koromsötét van, és az eső is elered. Kisórálál közben mesél. Elmondja, hogy diákjának, Pannálálnak azért van szabadjegye, mert néhány éve ő kapta el a rablóvezér Daduát Madhja Pradésben, egy-kétszáz kilométerre Mirzápurtól. A környékeliek közül, ha valaki a rendőrséghez fordult, akkor azt Daduá emberei elhurcolták, és lassan feldarabolva megölték. Madhja Pradés indiai mértékkel ritkán lakott állam, és a dimbes-dombos vidéken a falvak között viszonylag könnyű búvóhelyet találni. Pannálálnak valaki jelentette, hogy tud Daduá aktuális búvóhelyéről, és el is vezette Pannálál rendőrcsapatát arra a helyre. A kialakult tűzharcban néhány rablót megöltek, de a legtöbbjük elmenekült, mert Pannálálék Daduára összpontosítottak. Végül sikerült megsebesíteniük, és mikor a közelébe értek, látták, hogy már nincs neki sok hátra. Megkérdezték tőle, van-e valami kívánsága, és van-e valaki, akinek a halála előtt üzenne, de ő csak annyit mondott, hogy „vizet!”

Azt hittük, itt nem lesznek teherautók, de mivel hallottak a összetűzésről, és az útlezárásról, nagyon sokan itt próbálnak előrehaladni. Itt meg dugóba keveredünk. Lehet, hogy csak napok múlva indulnak meg a teherautók, amik közé beszorultunk. Sofőrünk valahogy az út mellé húz, és magunk mögött hagyjuk az álló teherkocsikat. Ezen az úton is rendőr áll egy faluban, és leterel a főútról. Zuhog az eső. Errefele a sofőr sem ismeri az utat.

Most már valóban bajba kerülhetünk. A rablók is általában rendőrruhában működnek, és mi van, ha az útról leterelő rendőr is közéjük tartozik. Az eső csak szemerkél, és a soha le nem kapcsolt reflektor fényében legalább annyit látunk, hogy a keskeny út éppen egy falun visz át vagy lakatlan területen. Egyszer elágazáshoz érünk. Jobbra, a vasúti töltés alatt egy keskeny aluljáró, előre pedig még keskenyebb út. Előre indulunk. Egy idő után elfogy az út, és visszafordulunk.

Sok pénz nincs nálam, és sokkal inkább a gépemben őrzött kézirat-fényképeket és a jegyzeteimet féltém. Pedig ennél több félnivalóm is lehetne. Mióta a bankrendszer annyira fejlődött, hogy a gazdagok a pénzüket nem háznál tartják, a rablóbandáknak az emberrablás a kifizetődőbb vállalkozás. Egy fehér emberért biztosan nagy váltságdíjat remélhetnek.

Visszaérünk az elágazáshoz. A töltés a Kalkutta–Delhi vasútvonal töltése, és azt keresztezi az út. Az aluljáró mélyen van, és az esőtől felgyűlt benne a víz. Fogalmunk sincs, milyen mély lehet, és átmegy-e rajta a kocs. Fáradtak vagyunk. Karérúába visszamenni nem tudunk, hiszen így is alig szabadultunk ki a teherautók közül a forgalmi dugóból. Két, hetven körüli öregembernek egy kis Márutiban

éjszakázni lehetetlen. Nincs más választásunk. Bemegyünk az aluljáróba, neki az egyre mélyülő víznek. A reflektorfényben egyre csak a víz látszik, és még az aluljáró túlsó végét sem tudjuk kivenni. Olyan, mintha hajóval mennénk át egy híd alatt.

Kibírta a kocsi, és egyre kevesebb lett a víz. Ráadásul a vasút jó tájékozási pont. Ha az út továbbra is a vasút és a Gangesz közötti sávban visz, akkor nem tévedhetünk el.

Nem tévedtünk el, és tíz órára már Nainiben voltunk, ahonnét azon az úton, amin reggel jöttem, most visszafelé visz a taxi. A veszélyt teljes egészében csak utólag fogjuk fel, és akkor ijedünk meg. Nem találkoztunk ugyan rablókkal, de megérettük őket, és jártunk Thákur világában.

BÁLINT ANNA FORDÍTÁSA

Bevezető

Jacques Derrida (1930–2004) a 20. századi francia gondolkodás egyik meghatározó alakja, számos rangos egyetem oktatója volt Franciaországban és a tengerentúlon. Irodalom- és nyelvelmélettel, filozófiával és pszichoanalízissel foglalkozó munkáinak gyümölcse egy sajátos szemléleti mód, melyből többek között a dekonstrukció, a disszemináció, a logo- és fonocentrizmus, valamint az elkülönböződés elmélete bontakozott ki. Az említett diszciplínákban rejlő bináris oppozíciók (mint például: írás/beszéd, külső/belső, érzékelhető/érthető, konkrét/átvitt értelem) sorát értelmezte újra, így kényszerítve a megrögzült keretek újragondolására. Fontosabb művei: *De la grammatologie* (Seuil, 1967), *La dissémination* (Minuit, 1967), *L'Écriture et la différence* (Seuil, 1967), *Marges de la philosophie* (Minuit, 1972), *Spectres de Marx* (Galilée, 1993), *Politiques d'amitié* (Galilée, 1994).

Jacques Derrida Az ellipszis¹

Gabriel Bounoure-nak

Itt vagy ott szétválasztottuk az írást – az egyenlőtlen felosztás eredménye pedig egyfelől a könyv bezárulása, másfelől a szöveg kinyílása lett. Egyfelől teológiai lexikon és ennek mintájára az ember könyve. Másfelől egy eltörölt ember vagy egy meghaladott Isten tovatűnését meglevenítő szövedék. Az írás kérdése csak akkor nyílik meg, ha a könyv becsukódott. A *graphein* boldog bolyongásából már nincs visszaút. Kaland lett a szöveg felé való kinyílás, fedezet nélküli költekezés.

És mégse tudtuk, hogy a könyv bezárulása nem egy volt a sok határvonal közül? Hogy kizárólag a könyvön belül, oda szüntelenül visszatérve, minden forrásunkhoz onnan merítve kellene határozatlan időre megneveznünk a könyvön túli írást?

Vegyük csak elő a *Le Retour au livre-t*!² E címmel Edmond Jabès elsősorban azt

¹ JACQUES DERRIDA: „L'ellipse.”. In Uő: *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967. 429-436.

² A *Visszatérés a könyvből*, Edmond Jabès *A kérdések könyve* (1965) című művének harmadik kötete. A második kötet, a *Jukel könyve* 1964-ben jelent meg. Lásd még: „Edmond Jabès és a könyv kérdése”

mondja el nekünk, hogy mit jelent *elbagyni a könyvet*. Amennyiben a bezárulás nem a vég, akkor hiába ellenkezünk, hiába dekonstruálunk,

Istenre Isten következik, Könyvre Könyv.

Az írás öröklik Isten és Isten, Ember és Ember egymásra következése felett. Ha pedig ebből az örököséből és bezáruláson túliból ered, akkor a váltakozás a könyv visszatérésével sem zár minket magába. Ez a visszatérés a bolyongás egy pillanata, mely megismétli a könyv *idejét*, két írás közötti kimaradásának teljességét, saját visszavonulását és azt, ami benne szunnyad. Amihez visszatér, az nem más, mint

Egy könyv, mely a kockázat batárfelülete...

...Életem, a könyv óta, írással virrasztás lett volna két határvonal között...

Az ismétlés nem másítja meg a könyvet, hanem leírja annak kezdetét egy olyan írásból kiindulva, mely még vagy már nem tartozik hozzá, s mely a könyv részeként tünteti fel magát annak elismétlése során. Ez az ismétlés az első írás, mely nem hagyja, hogy elnyomják vagy könyvbe-szöjjék. Az eredet írása, az eredetet feltáró írás, eltűnése jeleit hajszoló, az eredetbe belebolonduló írás:

Írni annyi, mint az eredet szenvedélyével élni.³

De már azt is tudjuk, hogy nem az eredet hat rá, hanem ami őt helyettesíti; továbbá nem is az eredet ellentéte. Nem a távollét a jelenlét helyében, hanem egy olyan jelenlétet helyettesítő jel, mely sosem volt jelen, egy olyan eredet, mellyel semmi nem vette kezdetét. Márpedig a könyv ebből a hiú ábrándból táplálkozott, ezt alapul véve hitette el velünk, hogy a szenvedély, melyet eredetileg a *valami* iránt táplált, visszatértében lecsillapodhat. Az eredet, a vég, az egyenes, a görbe, a kiterjedés és a középpont káprázata.

Akárcsak az első *Kérdések könyvében*, képzeletbeli rabbik úgy felelgetnek egymásnak a *Körvonalról* szóló Énekben:

Az egyenes káprázatot.

Reb Séab

.....

Komoly aggodalommal tölt el, mondta Reb Aghim, ha látom, ahogy életem visszakanyarodik, és burkot készít anélkül, hogy meg tudnám akadályozni.

Amint a kör forogni kezd, a kiterjedés összegubózódik, a könyv megismétli ön magát, önazonossága egy észrevehetetlen differenciát fogad be, melynek segítségével eredményesen és igen gondosan, tehát tapintatosan kikerülhetünk a bezárulásból. A könyv bezárulásának megkettőzése egyúttal annak elfelezése is lesz. Kiszökünk tehát ugyanazon egyenes, ugyanazon görbe, ugyanazon könyv két bekezdése között. *Örködni az írás felett, két határvonal között.*

.....

(*Edmond Jabès et la question du livre*), in DERRIDA: i. m. 99–116. oldal. E tanulmány a fentivel együtt a nevezett kötetben jelent meg. (A ford.)

³ Fordította Somlyó György. In BACSÓ BÉLA: *Athenaeum: Más(ik)-lét(é)*. Edmond Jabès, Budapest, 1995, 22.

Ez az átlépés a hasonlóból az ugyanabba annyira könnyű, hogy szinte súlytalan-ná válik, *olyannak* gondolja és méri a könyvet, *amilyen*.

A könyv visszatérése ebben a pillanatban a könyv elhagyásává válik, átcusszan Isten és Isten, Könyv és Könyv között, az egymásra következés semleges terében, az intervallum felfüggesztettségében. A visszatérés ennél fogva nem vesz semmit újra birtokba. Nem sajátítja újra ki az eredetet. Utóbbi többé nincs magán belül. Az írást, az eredet szenvedélyét, a szubjektív genitívuszon keresztül is megérthetjük. Maga az eredet szenvedélyes, elszenvető, és ő mond le arról, hogy leírják őt. Vagyis arról, hogy beírják. Az eredet beírása természetesen azonos írott-létével, de egyben beírt-létével is egy olyan rendszerben – melynek csak egyik helye egyik funkciója lesz.

Ebből következik, hogy a könyvhöz való visszatérés természeténél fogva *elliptikus*. Valami, valami megfoghatatlan mégis hiányzik eme ismétlődés alapelemei közül. Mivel ez a hiány észrevétlen és meghatározhatatlan, mivel megkettőzi, valamint teljes mértékben szentesíti a könyvet, illetve mert kijelölt útvonalának minden pontján túlhalad, ezért olyan, mintha mi sem történt volna. Mégis minden jelentést átír ez a hiány. Megismétlése után az egyenes már nem egészen ugyanaz az egyenes, a körvonalnak már nem ugyanott van a középpontja, *az eredet működésbe lépett*. Valami hiányzik ahhoz, hogy a kör tökéletesen záruljon be. De az ἔλλειψις-ben az út pusztá megkettőzése, a sürgető bezáródás, a vonal brizúrája által a könyvet efféleként lehet elgondolni.

És Jukel azt mondja:

A kört felismerjük. Szakítsátok meg a körvonalat. Az út megkettőzi az utat.

A könyv szentesíti a könyvet.

A könyv visszatérése az örök visszatérés formáját körvonalazza. Az ugyanaz visszatérése nem hamisítja meg magát, hanem teljeséggel elvégzi azt – kivéve, amikor az ugyanahhoz tér vissza. A tiszta ismétlés, amit se egy dolog, se egy jel nem változtathat meg, az elfajulás és a zaklatottság határtalan erejével bír.

Ez az ismétlés maga az írás, mert ami elveszik belőle, az az eredet önazonossága, az úgynevezett élő szó jelenléte. Ez a középpont. Az első könyvet, a mitikus könyvet, minden ismétlés előzményét az a hiú ábránd élte, hogy a középpont rejtve van a játék elől: pótolhatatlan, a metafora és a metonímia alól kivont, egyfajta *ragozhatatlan névmás*, melyet megidézni lehet, de megismételni nem. Nem kellett volna hagyni, hogy az első könyv középpontja saját reprezentációjában legyen megismételhető. Ha csak egyszer is hozzájárul ehhez a megjelenítéshez – vagyis amint leírásra kerül –, amikor könyvet olvasunk a könyvben, eredetet az eredetben, középpontot a középpontban, akkor az a végtelen megkettőződés feneketlen mélysége legyen. A másik az ugyanabban van,

A máshol belül van...

...

A középpont a kút...

...

Hol van a középpont? – kiáltotta Reb Madies. A kitagadott víz lehetővé teszi

*a sólyomnak, hogy zsákmányát kövesse.
A középpont talán a kérdés elmozdulása.
Abol a kör lehetetlen, ott a középpont is kizárt.
Bárcsak utolérne a halál – mondta Reb Bekri.
Egyszerre lennék cezúra és a karika rabigája.*

Amint egy jel felbukkan, ismétlődni kezd. Enélkül nem is volna jel, nem volna az, ami, vagyis a saját nem-identitása, mely rendszeresen az ugyanarra (*au même*) hivatkozik. Vagyis egy másik jele, mely saját osztódása eredményeként fog megszületni. Ismétlődése folyamán a graféma sem hellyel, sem középponttal nem rendelkezik. Vajon elveszítette őket örök időkre? Ex-centrikussága vajon nem eltolódás? Nem állíthatjuk a tiszteletlenséget a középpontba ahelyett, hogy a középpont hiányát siratnánk el? A középpont, a játék és a különbség hiánya nem a halál másik neve? Arra a halálra, mely lecsillapít, megnyugtat, ugyanakkor üressége által kínoz is és kockára tesz?

A negatív excentrikusságon keresztül vezető út kétségkívül szükséges, de nem több az első lépésnél.

A középpont a küszöb.

Reb Naman szerint: Isten a Középpont; ezért a nagy szellemek szerint nem is létezik, mivel ha egy alma vagy egy csillag középpontja a csillagzat vagy a gyümölcs szíve, mi a valódi közepe a gyümölcsöskertnek vagy az éjszakának?

.....

És Jukel azt mondja:

A középpont kudarc.

„Hol a középpont? [Où est le centre?]

– A hamu alatt [Sous la cendre].”

Reb Selah

.....

A középpont gyász.

Ahogy a teológia, úgy az ateológia is lehet negatív. Cinkosul még akkor is a középpontot hiányolja, amikor már annak játékát kellene kihirdetnie. De a középpont vágya, mint maga a játék funkciója, nem elpusztíthatatlan? És miként lehetséges, hogy a középpont fantomja nem hív minket a játék megismétlése vagy visszaidézése során? Ebben a pillanatban a vívódás írás mint eltolódás és írás mint a játék igenlése között végeláthatatlan. A kétség a játék része, és összeköti azt a halállal. A „ki tudja?” kérdéssel születik meg, tárgy és tudás nélkül.

Ki tudja melyik az utolsó akadály, a végső gát? a középpont.

Innentől minden az éjszaka végéről, a gyerekkorból érkezik hozzánk.

Ha a középpont valóban a *kérdés áthelyezése* lenne, akkor azért, mert mindig megnevezhetetlen feneketlen kútnak *kereszteltük át*, melynek ő maga volt a jele; a lyuk jele,

melyet a könyv be akart tapasztani. A középpont egy lyuk neve volt; és az ember neve, miként Istené, annak az erejét fejezi ki, aki azért emelkedett fel, hogy így könyvvé formálódjon. A kiterjedésnek és a pergamentekercsnek be kellett mászniuk abba a veszélyes lyukba, serényen be kellett hatolniuk a fenyegető lakásba kígyó vagy hal módjára egy állatias, élénk, halk, sima, pompás és csusszanó mozdulattal. Ilyen a könyv nyughatatlan vágyódása. Konok is, élösködő, bőrünkön ezer nyomot hagyó, ezer szájjal szerető és lélegző tengeri szörny, egy *polip*.

*Nevetséges így hasmánt feküdni. Csúszol-mászol. A fal alapozását
fúrod meg. Patkányként szeretnél elillanni. Akárcsak a reggeli homály
az úton.*

*Mi történik azzal, aki a fáradtság és éhség ellenére talpon marad?
A lyuk csak egy lyuk volt,
a könyv szerencséjére.*

(Műved egy lyuk-élősdí?[Un trou-pieuvre, ton oeuvre?])

A polip a plafonról lógott lefelé majd karjai megcsillantak.)

Csak egy lyuk volt

a falban,

olyan keskeny hasadék, hogy

menekvésben

soba nem fértél át rajta.

Óvakodjatok a házaktól. Nem mindig vendégszeretők.

A visszatérés különös derűje. Az ismétlésbe belefásult, mégis boldogan beszél a mélységről, lakozik költőként a labirintusban, és megírja a lyukat, *a könyv szerencséjét*, melybe csak beledőlni lehet, s melyet elpusztítva kell megőriznünk. Egy elkeseredett ökonómia ütemes és kegyetlen igenlése. A lakás barátságtalan, mert tévútra vezet minket, akárcsak a könyv a labirintusban. A labirintus mélység, mi pedig belesüppedünk egy kitérők között megmutakozó, tiszta felület vízszinteségébe.

A könyv útvesztő. Azt hiszed, kijutottál belőle, beleveszel. Esélyed sincs a menekülésre. El kell pusztítanod az alkotást. Nem tudod rávenni magadat. Figyelemmel követem a lassút, de bizvást meghaladja aggodalmaidat. Fal falat követ. A végén ki vár rád? – Senki. Neved önmagába mélyedt, akár a kéz a fehér karba.

A harmadik kötet derűjével fejeződik be *A kérdések könyve*. Ilyennek is kell maradnia, nyitottként mutatkozva, a nem-lezárás mondásában egyszerre végtelenül nyitottan, és közben a végtelenségig magán gondolkozva, *szem a szemben*, mely a végtelenségbe kíséri el a *kizárt és visszakövetelt könyv könyvét*, az újra meg újra kezünkbe vett és elkezdett könyvet egy olyan helyen, mely se nem a könyvben, se nem azon kívül található, önmagát nyitásnak nevezve. Ez a nyitás egy kiúttalan, visszaverődés nélküli tükröződés, amely sem az útvesztőhöz való vissza-, sem az attól való eltérés. Ez a kanyargás a saját magából való kilépéseket magába záró út, mely kiterjed saját ki-

útjára, és magának tárja ki kapuit, vagyis magára nyitja, hogy majd saját nyitásának elgondolásával záruljon le.

Ezen ellentmondás elgondolásáról szól a harmadik kérdések könyve. Ezért a harmasság e kötet száma és életörömeinek kulcsa. Felépítésében hasonlóképp: a harmadik könyv szerint:

Az első könyv vagyok a másodikban

...

És Jukel azt mondja:

A könyvet három kérdés

térítette el,

és három kérdés

fogja befejezni.

Ami befejeződik,

háromszor kezdődik újra.

A könyv három.

A világ három.

És az ember számára Isten:

három válasz.

Három: nem a félreérthetőség miatt, a minden és a semmi kettősségében, hiányzó jelenlétből, fekete napból, nyitott szájából, lecsupaszított középpontból és elliptikus visszatérésből fog végül összeállni egy bizonyos dialektikában, fog megengyhülni bizonyos szavak által. A „lépés” és a „megállapodás” két másik szó a halálra. Jukel az *Éjfél, vagy a harmadik kérdésben* beszél róluk, de már *A hajnal, avagy az első kérdés,* illetve a *Dél, avagy a második kérdés* is leszögezi.

És Jukel azt mondja:

A könyv elvezetett

hajnaltól alkonyig,

haláltól halálig,

az árnyékokkal [avec ton ombre], Sára

a számon belül [dans le nombre], Jukel

ha nincs több kérdésem,

ha következik a három kérdés...

Hajnalban jön a halál, hiszen minden az ismétléssel kezdődött. Amint a középpont vagy az eredet ismétlődni és megkettőződni kezdett, hasonmásai nem pusztán az egyszerűhöz csatlakoztak. Részekre szedték és kiegészítették őket. Az eredet azonnal kettős lett, melyhez hozzáadódik ismétlése. A három az ismétlés első számjegye. De az utolsó is, mivel a reprezentáció mélysége felett örökké uralkodik saját ritmusa. Nyilvánvaló, hogy a végtelen se nem egyetlen, se nem semmi, de még csak nem is megszámlálhatatlan. Lényegileg hármas egységű. A kettes szám, akárcsak a *Kér-*

dések könyvének második kötete (*Jukel könyve*), akárcsak Jukel, nem lesz több a könyv elengedhetetlen és haszontalan függelékénél; ő a feláldozott közvetítő: nélküle a hármasság nem valósulhatna meg, és a jelentés nem lenne az, ami, vagyis nem lenne más, mint önmaga: nem lenne kockára téve. A függelék a brizúra. Amit *Jukelről* elmond a *Visszatérés a könyvből* második része, elmondható a második könyvről is:

„Míg el nem úzték őt, híve és íve [*la liane est la lierne*] volt a könyvnek.”

Ha semmi nem előzte meg az ismétlést, ha nincs jelen, mely követte a nyomot, ha valamilyen módon az *üresség, önmagát megjelölve visszazuhan a mélybe*, akkor az írás ideje többé nem igazodik a módosult jelenhez. A jövő nem egy jövőbeli jelen, ahogy a múlt sem egy elmúlt jelen. Sem kívárni, sem megtalálni nem fogjuk azt, ami a könyv bezárulásán túl van. *Ott* van, de *azon túl* van ott, az ismétlés részeként, mégis az elől elrejtőzve. A könyv árnyékaként sejlik fel, ő a harmadik két, könyvet tartó kéz között, a könyv mostjában rejlő differancia, a két könyv közötti távolság, ő a másik kéz...

Ha fellapozzuk *A kérdések könyve* harmadik kötetének harmadik részét, így kezdődik a *távolságról és a hangról* szóló ének:

„A holnap kezünk árnyéka és a visszatükröződése.” Reb Dérissa

Tüskés Anna

Bernáth Aurél Illyés Gyula *Puszták népe* című művéhez készített borítója*

Illyés Gyula számos művéhez készültek képzőművészeti és fénykép-illusztrációk. A grafikák és a fotók gyakran jelentős szerepet játszanak a művek értelmezésében és a szerző képző- és fotóművészekhez fűződő viszonyának feltárásában. Az illusztráció sokszor egyfajta értelmezés képi kifejezése, lenyomatát adja az adott kor képzőművészeti törekvéseinek, stílusáramlatainak, s jelzi az egyéni és kiadói mecenatúrát. A művek irodalomtörténeti feldolgozása és értékelése csak akkor lehet teljes, ha támaszkodhat a képi ábrázolásokra is.

A művészi rajzok és sokszorosított grafikák elemzése a művészettörténet egyik fő vonulatát és módszerét alkotja, s az illusztrációk kutatása hazai és nemzetközi viszonylatban egyaránt jelentős eredményeket hozott az elmúlt évtizedekben. Az illusztrációk vizsgálata megfelelő eszköz arra, hogy tényekre alapozott, áttekinthető képet adjon egy-egy jelentős író és a korabeli képzőművészek viszonyáról. Fontos lehetőség arra is, hogy adatokhoz jussunk irodalom és képzőművészet kapcsolatáról egy adott időszakban.

Illyés egész életében fontos szerepet töltöttek be a társművészetek, ahogy ez kitűnik például a középkori és kortárs művek ihlette versekből (pl. *Egy Giotto-kép előtt*, Borsos Miklós: *Sz. L. szobra, Bernáth Aurél egy képe alá*) és *Naplójegyzeteiből*: „Milyen élvezet volt ifjúkorunk illusztrált könyveiben a magyarázó – a bevezető és összefoglaló – rajz!”¹ Műveihez az 1930-as évektől kezdve folyamatosan készültek illusztrációk. A magán- és közgyűjteményekben őrzött képzőművészeti ábrázolások összegyűjtése és értelmezése nélkülözhetetlen a költő életének és műveinek vizsgálatához, továbbá ahhoz, hogy jobban megismerjük személyes kapcsolatát a kortárs képzőművészekhez. Műveihez közel ötven művész készített illusztrációkat: festők, grafikusok, fotóművészek, magyarok és külföldiek egyaránt, Borsos Miklóstól Gy. Szabó Bélán át Kass Jánosig (1-5. kép).²

* Köszönöm szépen Bernáth Mária, Illyés Mária és Stauder Mária támogatását és segítségét a kutatásban. A tanulmány előadás formájában elhangzott az „Olvasható kép, látható szöveg” c. konferencián (Debrecen, Déri Múzeum, 2012. szeptember 7-8.).

¹ ILLYÉS Gyula: *Naplójegyzetek 1973–1974*, szerk. Illyés Gyuláné és Illyés Mária, Budapest, Szépirodalmi, 1990, 248.

² Abodi Nagy Béla, Ács Irén, Balla Demeter, Bara István, Bernáth Aurél, Pavol Blažo, Borsos Miklós, Bozóky Mária, Breznay Livia, Csernus Tibor, Csohány Kálmán, Deák Ferenc, Oswald Ebert, Fáy Dezső, Ferenczy Béni, Gaál Attila, Gehl Zoltán, Viera Gerželová, Gy. Szabó Béla, Gyökér László, Györffy

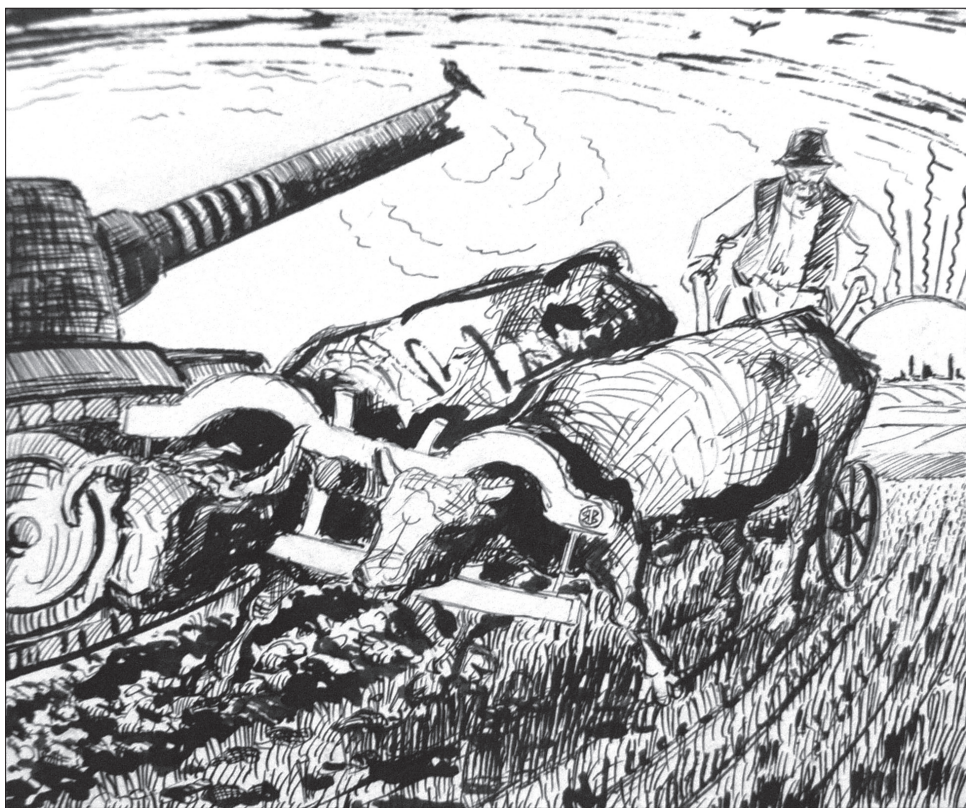


1. Bozóky Mária: Illusztráció Illyés *Vadludak* című verséhez. Magántulajdon

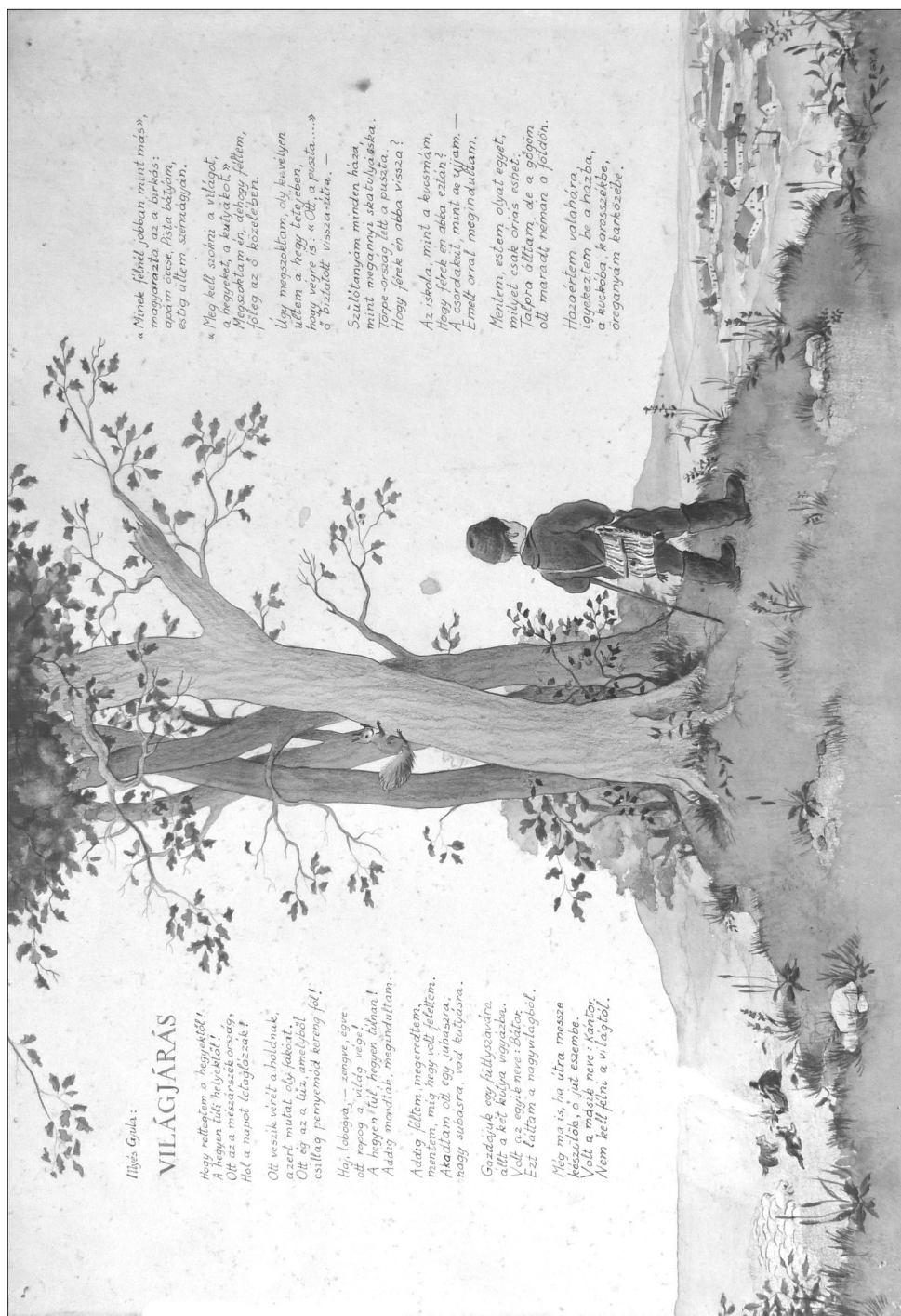
.....
Anna, Gyulai Líviusz, Daniela Hahnová, Hajnal Gabriella, Heidrun Hegewald, Heinzelmann Emma, Jaschik/Jassik Álmosné, Kálmán Klára, Kass János, Keleti Éva, André Kertész, Kocsis Lajos, Kondor Lajos, Lacza Márta, Wiesław Majchrzak, Dan Mihai, Moldován Domokos, Molnár Edit, Muhoray Mihály, Elżbieta Murawska, Plugor Sándor, Redner/Rédner Márta, Reich Károly, Reismann János, Helena Ryšavá, Szalay Lajos, Szántó Piroška, Szőnyi István, Tai Nuh, Weöres Sándor, Würtz Ádám.



2. Csohány Kálmán: Illusztrációk Illyés Gyula *Az éden elvesztése* című művéhez (részben megjelent: Déry Tibor: Szembenézni – Illyés Gyula: Az éden elvesztése, Budapest, Magvető, 1968). Tus. Petőfi Irodalmi Múzeum, Művészeti és Relikviatár / Képzőművészeti gyűjtemény, ltsz. 98.50.1-4.



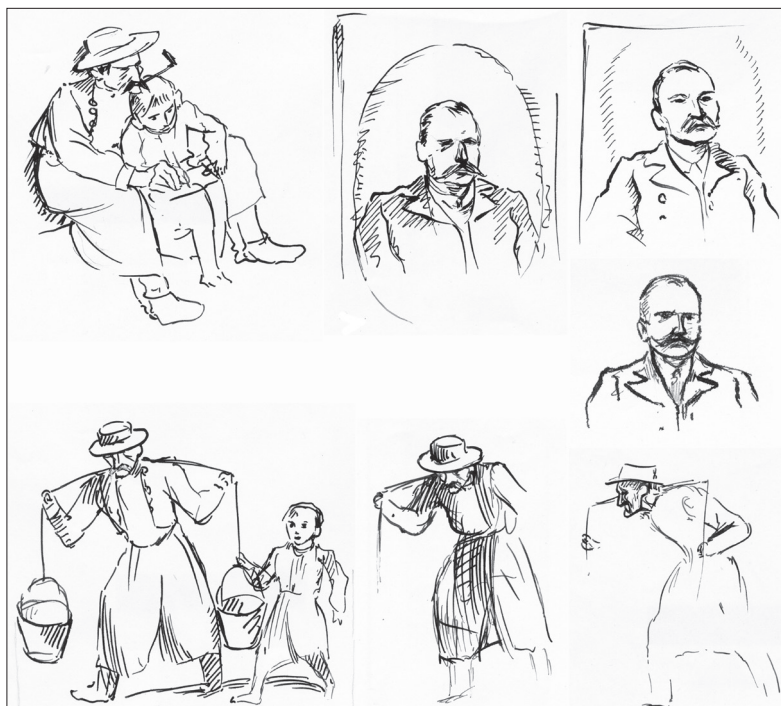
4. Muhoray Mihály: Illusztráció Illyés *Meg az eke* című verséhez. Tus, 129 x 150 mm. Petőfi Irodalmi Múzeum, Művészeti és Relikviatár / Képzőművészeti gyűjtemény, ltsz. 74.98.1.



3. Györffy Anna: Illusztráció Illyés *Világjárás* című verséhez. Magántulajdon



5. Würtz Ádám: Illusztráció Illyés Gyula *Havas emlék* című verséhez, 1954. Rézkarc és aquatinta, 294 x 394 mm. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, ltsz. 1955-4351



6. Fáy Dezső: Rajzok Illyés *Három öreg* című elbeszélő költeményéhez, 1931. Magántulajdon

Az első illusztrációk Illyés műveihez az 1930-as években készültek: a *Három öreg* című elbeszélő költeményhez Fáy Dezső készített rajzokat 1931-ben (6. kép), az *Ifjúság* című költeményéhez Szőnyi István négy metszetet készített 1933-ban, a *Puszták népe* című szociográfiához Bernáth Aurél rajzolt borítéklapot 1936-ban.³

A *Puszták népe* borítójának három előkészítő rajza készült (7-9. kép).⁴ Az elsőn egy gyermekét írni tanító apa jelenik meg tussal, az apa mögött egy álló alak és egy nagy, repülő madár alakja körvonalazódik fekete ceruzával. A másodikon a földeken gyalogló család látszik téli tájban, a távolban két ház, fejük fölött fekete madarak szállnak. A harmadik rajz az első kettő néhány elemét ötvözi: téli táj fölött repülő nagy, fekete madár dominálja a borító közepét. Az első két rajz alján megjelenik a „Puszták” cím, a harmadikon a szerző, a műcím és a kiadó neve (Illyés Gyula, Puszták népe, Nyugat) olvasható.

A nagy, fekete repülő madár visszatérő motívum Bernáth 1930 körüli művészetében, leghangsúlyosabban a *Tél* című 1929-es pasztelljén jelenik meg.⁵ A pasztellképen két repülő varjú látható a hóval borított táj felett;⁶ feltehetően idősebb Pieter Bruegel téli témájú képeinek hatását is tükrözi a mű.⁷ A fekete madár megjelenik még Bernáth 1932-es *Tél varjakkal* című vízfestményén⁸ és 1967-es *Csendélet* című képének háttérében is.⁹ Találkozunk a nagy fekete repülő madárral Bernáth 1932. február 4-én Fruchter Lajosnak írt levelében is a tél megjelenítéseként: „Rettenetes milyen tél van itt. Kedélyállapotom is a lehető legtéllebb.”¹⁰



7. Bernáth Aurél: Terv a *Puszták népe* borítójához. 200 x 130 mm. Akvarell, rajz. Magántulajdon

³ ILLYÉS Gyula: *Puszták népe*, Budapest, Nyugat, 1936, 287.

⁴ Magántulajdonban.

⁵ Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.

⁶ GENTHON István: *Bernáth Aurél*, Budapest, 1932, II; PATAKI Dénes: *Bernáth Aurél*, Budapest, 1972, 10; VÉGVÁRI Lajos: *Szőnyi István, Bernáth Aurél*, Miskolc, 2003, 109–110.

⁷ Vadászok hóban, 1565, Bécs, Kunsthistorisches Museum; Téli táj madárcsapdával, 1565, Brüsszel, Musée d'Art Ancien.

⁸ Magyar Nemzeti Galéria, Budapest. Közölve: GENTHON István: *Bernáth Aurél*, Budapest, 1964, 12.

⁹ Közölve: PATAKI, 1972, 24. kép.

¹⁰ MTA KK Ms 2153/407. Közölve: 98–99.

A borító és a mű lazán kapcsolódik egymáshoz. Illyés többször ír a pusztai téli életéről, ha nem is önálló fejezetben, de elszórtan. A *Puszták népéhez* később más borítók és két illusztrációsorozat készült: Szántó Piroska az 1950-es kilencedik kiadáshoz rajzolt borítót,¹¹ Ferenczy Béni 1952-ben készített sorozatot (10-11. kép),¹² Szőnyi István pedig az 1956-os kiadás borítóját és illusztrációit készítette.¹³ Ezek a rajzok szorosabban kötődnek a regényhez, mint Bernáth borítója.

Illyés jól ismerte Bernáth művészetét, munkásságát. Könyvtárában egy Bernáth által illusztrált könyv és két, neki dedikált Bernáth-memoár található.¹⁴ Kölcsönösen ismerték, követték egymás munkásságát. Illyés több kötetéből ajándékozott a festőnek, például az 1940-ben megjelent *Összegyűjtött versekből*, amint ez kiderül Bernáth június 21-én kelt leveléből. (Lásd a *Függelék* 1. számú dokumentumát.) Ugyanennek a levélnek az utolsó mondatából megtudjuk, hogy felmerült egy portré ötlete, de a festő 1941. június 28-án kelt leveléből arra következtethetünk, hogy a modellülés elmaradt: „Végtelen sajnálom, hogy modellülésre nem jelentkezettél. Ezt úgy magyaráztam, hogy elvesztetted a kedvedet hozzá.” (A levél teljes szövegét lásd a *Függelék* 2. számú dokumentumában.) A második világháború utáni időszakban mindketten tagjai voltak annak a művészársaságnak, amely „a művészet szabadságáról” és „egy új fajta szellemiség kialakításáról” gondolkodott.¹⁵ A társaság tagjai voltak többek között Kodály Zoltán, Pátzay Pál, Veres Sándor, Berény Róbert és Ferenczy Béni. Évtizedeken át tartó barátságukat számos dokumentum őrzi. Bernáth még egyszer rajzolt borítót Illyés-műhöz, az 1961-ben megjelent *Új versek* című kötetéhez.¹⁶ Bernáth Illyést 60. születésnapján *Vidáman és komolyan Illyés Gyuláról* című írásával köszöntötte,¹⁷ melyből kiderül többek között, hogy nyaranta meglátogatták egymást a Balaton mellett: Illyések Tihanyban, Bernáthék Badacsonyrőn és Ábrahámhegyen nyaraltak és alkottak,¹⁸ gyakran közös vendégük volt Szabó Lőrinc.¹⁹ Budapesten is gyakran találkozott a két család, látogatták egymást: erről

¹¹ ILLYÉS Gyula: *Puszták népe*, Budapest, Révai, 1950⁹.

¹² ILLYÉS Gyula: *Puszták népe*, Budapest, Szépirodalmi, 1953¹¹; ILLYÉS Gyula: *Puszták népe*, utószó Czine Mihály, Budapest, Szépirodalmi, 1964.

¹³ ILLYÉS Gyula: *Puszták népe*, utószó Szűcs Éva, Szépirodalmi, Budapest, 1956.

¹⁴ BABITS Mihály: *A második ének (Mesedráma)*, bev.: Török Sophie, címlap: Bernáth Aurél, [Budapest,] Nyugat, 1942; BERNÁTH Aurél: *Egy festő feljegyzései (Napló)*, Budapest, Szépirodalmi, 1978; BERNÁTH Aurél: *Kisebb világok (Napló)*, a reprodukciókat Horvai József készítette, Budapest, Szépirodalmi, 1974.

¹⁵ ILLYÉS Gyula: *Naplójegyzetek 1929–1945*, s.a.r. Illyés Gyuláné, Budapest, 1986, 359; ILLYÉS Gyula: *Naplójegyzetek 1946–1960*, s.a.r. Illyés Gyuláné, Budapest, 1987, 472, 494.

¹⁶ ILLYÉS Gyula: *Új versek*, Budapest, Szépirodalmi, 1961.

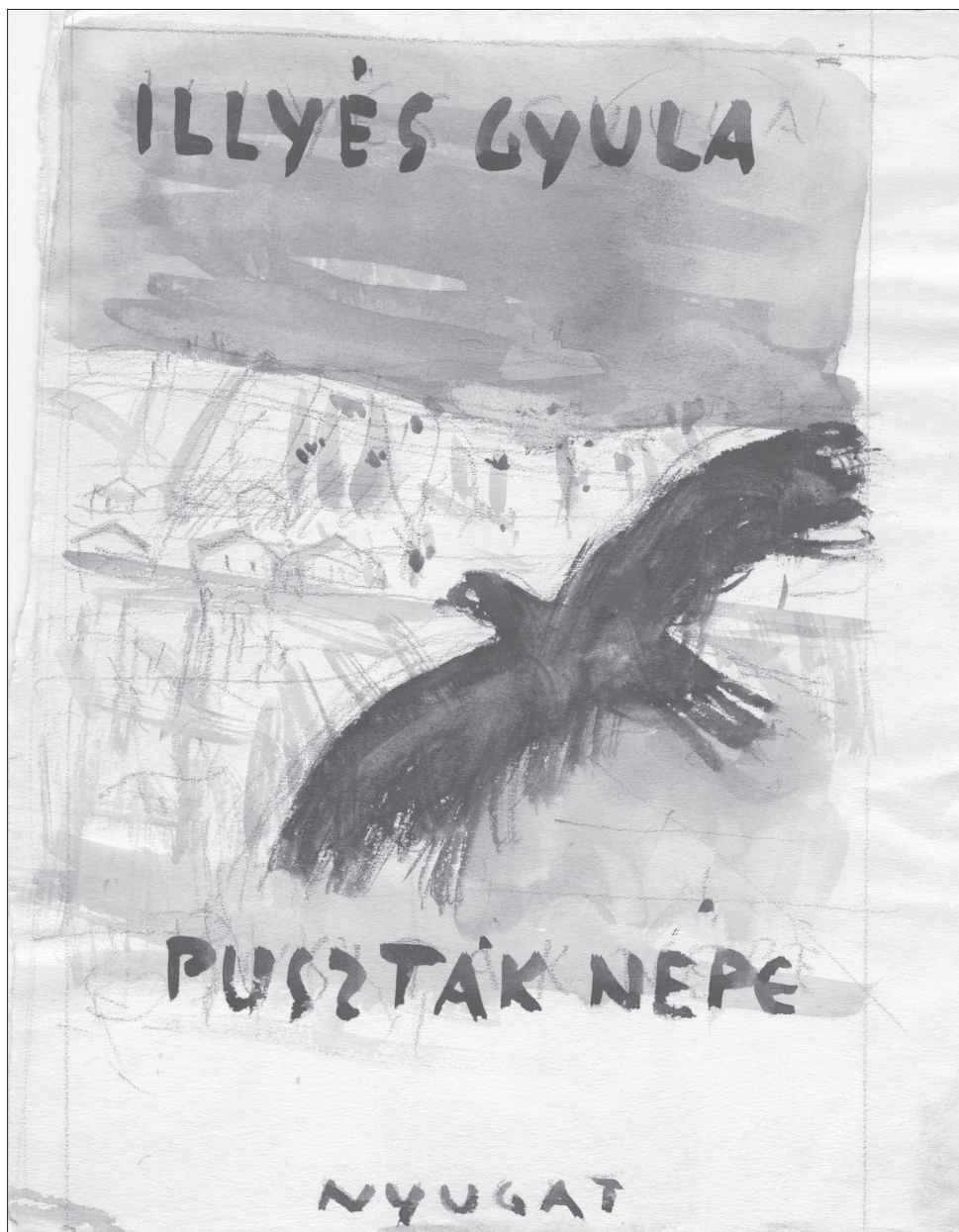
¹⁷ BERNÁTH Aurél: „Vidáman és komolyan Illyés Gyuláról”. In *Kortárs* VI, 1962, II. sz. 1690–1696; Megjelent még itt: BERNÁTH Aurél: *A művészi vonzásában*, Budapest, 1967, 95–107.

¹⁸ [–:] „Balatonparti alkotóműhelyekben”. In *Esti Hírlap* VIII, 1963. aug. 18., 194. sz. 2.; LACZKÓ András: „Illyés Gyula négy levele Bernáth Aurélhoz”. In *Balaton, a Magyar Nemzet melléklete* I, 1983. aug. 19., 17. sz. 2.

¹⁹ „A megélt költemény” Szabó Lőrinc levelezése Bernáth Auréllal és családjával 1933–1957, s.a.r., előszó: Horányi Károly, Budapest, 2003.



8. Bernáth Aurél: Terv a *Puszták népe* borítójához. 200 x 130 mm. Akvarell, rajz. Magántulajdon



9. Bernáth Aurél: Terv a *Puszták népe* borítójához. 205 x 162 mm. Akvarell, rajz. Magántulajdon



10. Ferenczy Béni: Illusztráció a *Puszták népe*hez, 1952. Magántulajdon



11. Ferenczy Béni: Illusztráció a *Puszták népe*hez, 1952. Magántulajdon



12. Illyéséknél a termő citromfa körül. Tompa Kálmán, Szabó Lőrincné, Szabó Kis Klára, Urbach Lászlóné, Bernáth Aurélné, Illyés Gyuláné, Tompa Kálmánné, Illyés Gyula, Bernáth Aurél. Budapest, 1959. február. Fénykép. Magántulajdon. Közölve: Illyés Gyula élete képekben. Bp. 1982, p. 69.

tanúskodnak többek között Bernáth Mária visszaemlékezései és egy 1959 februárjában készült fénykép, amelyen a két házaspár és barátaik Illyésék termő citromfája körül jelennek meg (12. kép).²⁰ Illyés *Bernáth Aurél egy képe alá* című verse kötetben először az 1965-ben megjelent *Dólt vitorlában* olvasható, amely nem egy bizonyos képről szól, mint ahogy például *Borsos Miklós: Sz. L. szobra*, hanem Bernáth műveiről általában.

Bernáth Aurélnak Illyés *Puszták népéhez* készített borítótérve egy hosszú barátság egyik első állomása. A két művész kölcsönösen figyelt és hatott egymásra. Gyakran együtt gondolkodtak művészetéről és életéről, műveikben néha rezonálnak egymásra a saját kifejezőeszközeikkel.

²⁰ „Személyiségét a kultúra, a kultúrpolitika, a magyarság szellemi építésének páncéljába öltöztette...” Illyés Gyuláról Bernáth Máriával Tüskés Anna beszélgetett. In *Irodalmi Magazin* I, 2013, I. sz. 114–115.

FÜGGELÉK

I. Bernáth Aurél Illyés Gyulához írt levele. Kézirat. Magántulajdon.

Bp. 1940. VI. 21.

Kedves Gyuszi,

mindig vártam a kedvezőbb légkört, hogy megköszönjem kedves figyelmedet, szép könyvedet.²¹ De hát ez a kedvezőbb ájer csak nem akar jönni, s úgy vagyok már, mintha a csatát én vesztettem volna el, s nem a franciák.

Pedig ha valamit olvasok még, az csak vers, s így a Te gyönyörű köteted is tartotta a lelket bennem ehhez a dög világhoz.

Gondolom, hogy nem vársz tőlem okos megjegyzéseket, nem is tudnék ilyesmit. Bizonyára érzed, hogy igaz híved vagyok, s hogy minden munkádat a legnagyobb szeretettel várom és követem. Versköteted nagyon szép és imponáló. Örülök, hogy prózai munkáid nem zavarták meg azt a szívmeleg hangodat, melyet úgy szeretek.

Megkíméllek attól, hogy megmondjam, melyek azok a verseid, amelyeket legjobban szeretek. Tudom, hogy az ilyen osztályozás a többit teszi árnyékba. Szóval csak annyit, hogy nagyon nagyon szép a köteted, és hálásan köszönöm.

Most pedig jósolj valami jót nekem – nem bánnam, ha a marha belső részeiből is – csak valami jó legyen. A jövőt u. i. ilyennek látom ■■■²²

Portrédat az ősszel megcsinálom majd ha még élünk.

Ölel szeretettel Aurél.

2. Bernáth Aurél Illyés Gyulához írt levele. Kézirat. Magántulajdon.

1941. VI. 28.

Kedves Gyuszi

mellékelten küldöm pár írásomat.²³ A főcímet azért adtam nekik, mert gondoltam ez alá minden elfér; másrészt, mert a cím alatt folytathatnám irodalmi tevékenységemet a Nyugatnál – oly időközökben, amilyen Nektek megfelel.²⁴ Van u. i. sok ilyen apró írásom, részben a legváltozatosabb művészeti kérdésekről, melyek talán érdekelnék a Nyugat olvasóit.

²¹ ILLYÉS Gyula: *Összegyűjtött Versei*, Budapest, Nyugat, 1940.

²² Vízszintes fekete téglalap.

²³ Melléklet nincs.

²⁴ Utalás Bernáth Aurél *Arckép viharban* című írására, amely a *Nyugat* 1941/4. (áprilisi) számában jelent meg. Bernáth újabb írása a *Nyugat* 1941 szeptemberi megszűnése miatt feltehetőleg a *Magyar Csillag*-ban jelent meg: az Illyés szerkesztette folyóiratban Bernáthnak 1942–1944 között öt írása jelent meg.

Szíves véleményedet örömmel hallanám e dolgaimról, úgyszintén hálás volnék Neked, ha mondat szerkezetekben található – főleg németes – hibáimra felhívnád a figyelmemet. Ilyen természetű korrektúrádat még látatlanba is elfogadom.

Végtelen sajnálom, hogy modellülésre nem jelentkezted. Ezt úgy magyaráztam, hogy elvesztetted a kedvedet hozzá. Mégis kérni foglak majd ősszel, hogy lefotografáltathassalak. Remélem, hogy egy ilyen fotográfia segítségével is be tudom fejezni a képet.

Szíves választodat várva, maradtam őszinte barátsággal és szeretettel Aurél.

Címem: Kisörszöllőhey [sic!] (Zala m.) Csendes villa.²⁵

Abstract

*This article discusses Aurél Bernáth's cover designs for Gyula Illyés's *People of the Puszta*; the aim is to present the stages of the two artists' friendship and draw attention to the importance of these literary illustrations. The author has tried to place these drawings in the context of the artist's oeuvre and has also explored Bernáth's encounters and personal contacts with Illyés which contribute to an understanding of these works of art. Several details of these works are difficult to grasp without knowledge of the poem or the book which they illustrate.*

*When considering illustrations to Illyés's books, it is possible that Pirooska Szántó's drawings in the *Seventy-Seven Hungarian Folk Tales* or some drawings from Miklós Borsos's illustration series may at first come to mind. However, several engravings, drawings, and paintings remain unknown to researchers and the general public alike. This is partly due to the fact that many such illustrations have not been published; they have certainly never been collected and processed before.*

²⁵ Helyesen: Kisörs-Szöllőshegy, azaz Badacsonyörs, Badacsonytomaj településrésze.

WEIDINGER AMELIE

Az *Urzustand* megjelenése Wagner *Ringjében*

Marcel Reich-Ranickitól, a nemrég elhunyt német irodalomkritikustól egyszer azt kérdezték, lehet-e egyáltalán Wagner librettóit a hozzájuk komponált zene nélkül olvasni. Ranicki véleménye az volt, hogy természetesen lehetséges, de nem érdemes, mert ezzel csupán a középszerű német irodalmi művek sorát bővítenénk, hiszen a Wagner-művek nagyszerűségét csakis a szöveg és a zene együttese teremti meg.¹

Tanulmányom célja a *Ring*-trilógia kezdő képének értelmezése. Ez a kép szinte egészében egy, a zene szemiotikai nyelvére redukált elbeszélés, így az elemzéshez értelemszerűen elengedhetetlen a zene beható elemzése.

A nagy filozófiai kérdések közé tartozik az *Urzustand*, az őszállapot, pontosabban az a kérdés, hogy milyen lehetett a világ kezdetben, valamint, hogy milyen volt az ember őstermészete. Kézenfekvő az őszállapot, a régmúlt és a jelen szembeállítás is, így magától adódik a kérdés: mi okozta a változást és milyen irányban? Léteznek a kultúrát a természet ellenében igenlő változatok, ám ezzel szemben sok népnél, különféle korszakokban a kultúrpresszimizmussal



Richard Wagner (1813–1883). Fotó: Franz Hanfstaengl (1804–1877)

¹ *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung (FAZ)*, 2006/36, 28.

párhuzamosan az az elképzelés uralkodott, hogy kezdetben ideális körülmények között, tehát egyfajta paradicsomi állapotban éltek az emberek.²

Azért is kell behatóan foglalkozni a zenei elemzéssel, ill. a zene által közvetített információval, mert maga az *Urzustand* csak a tetralógia nyitányában és csak a zene nyelvén kerül kifejezésre. Nyilvánvalóan azért nem fordulhatnak benne elő nyelvi jelek, mert a nyelv nélküli kezdetleges állapotot mutatja be. Viszont a zene egyrészt irányítja a befogadót, azaz segíti elképzelni az *Urzustandot*, másrészt felkínálja a megfelelő befogadói attitűdöt. Ennek ellenére meghagyja a hallgató értelmezési szabadságát, s nem szűkíti le az értelmezés lehetőségeit. Részletesebb zenei elemzés nélkül nehéz az irodalmi művet értelmezni, ill. levonni a szerzői intenciókra vonatkozó következtetéseket.

A zene mint jelentést közvetítő komponens Wagnernél kiemelt szerepet kap. A *Gesamtkunstwerk*, azaz az összművészeti alkotás megteremtőjének egyik innovatív gondolata, hogy a zenekari szólam már nem alárendelt szerepet játszik az ének által közvetített szöveggel, ill. a színpadi rendezéssel szemben, hanem ugyanolyan fontos a zenei dráma cselekményének megértéséhez.³ Különlegessége az, hogy a zenei betétek a cselekmény lelki szintű részét közlik: a ki nem mondott gondolatok, a nyelvi kommunikációval kifejezhetetlen vagy alig kifejezhető érzések, illetve a cselekményen belüli szálak összefüggése zenei sugallatokként jelennek meg. Ezek nyelvileg nehezen megfogalmazható, ezáltal könnyen félreértelmezhető elemek.⁴ A nyelv mint egy adott kor konvenciói szerint alakuló és változó kommunikációs eszköz tehát nem biztosíthatja, hogy a mindenkori befogadót elérje a szerző üzenete. Roland Barthes *A szerző halála* című tanulmánya óta sokan vallják, hogy a szerző nem tudja befolyásolni művének befogadását, mivel egy mű értelmezése csak a befogadótól és az őket körülvevő kontextustól függ. Wagner viszont a cselekményt körülvevő és átszövő dallamokkal részben megoldja az értelmezéssel kapcsolatos problémát: a zenét mint nem nyelvi szemiotikai rendszert használja, hogy tudatosan irányítsa a befogadó gondolatait, asszociációit.⁵ Sokan kutatják, miért hatnak bizonyos zenei jelenségek minden emberre hasonló módon, miért váltanak ki bizonyos harmóniák egy-egy hozzájuk rendelhető érzést. Egyes felfogások szerint a zenei érzékelés és annak a kommunikációra való használata előbb létezett a beszédnél, vagy közös ősförmára (ún. *musilanguage*) vezethető vissza.⁶ Mindenesetre a *Leitmotivok* alkalmazásából kiderül, hogy Wagner tudatosan használta a zenét a befogadói attitűd irányítására. Talán éppen emiatt tartotta fontosnak zenei drámába foglalni egy olyan témát, amelyhez a zenei közlés is feltétlenül szükséges, nem

² TÖPFER, 1999, 1–57.

³ MICHELS, 2001, 419.

⁴ DONINGTON, 1974, 9–II; WAGNER/GREGOR-DELLIN, 1982, 197–291, ill. 260; *Oper und Drama, Dritter Teil: Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft*, különösen a II. és V. fejezet; MICHELS, 2001, 419.

⁵ WAGNER/GREGOR-DELLIN, 1982, 197–291, ill. 260; *Oper und Drama, Dritter Teil: Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft*, különösen a II. és V. fejezet.

⁶ BROWN-MERKER-WALLIN, 2000, 7 és 271–299; MITHEN, 2005, 1–5.

pedig egy olyat, amely egy „ügyesebb dramaturg által megrendezhető mű”, miként azt egyik írásában kifejti.⁷

Wagner *Mein Leben (Életem)* című önéletrajzában ír arról a fontos élményéről, amely *A Rajna kincse* nyitányának megkomponálására ösztönözte: egy fárasztó sétáról hazatérve pihenni tér, ám alvás helyett álomszerű állapotba kerül, amelyben vízióként megjelenik előtte a víz sodrásának zenéje, az Esz-dúr akkordfelbontása, amelynek figurációi egyre mozgékonyabbak, míg a tiszta hármashangzat változatlan marad, ezáltal megteremtve az őselem örök létének sugallatát. Wagner erre a vízióra támaszkodva írja meg nyitányát.⁸

Ennek zenéje Donington interpretációja szerint kétféle értelmezést enged meg, és két dologra hívja fel a figyelmet: Nyilvánvalóan egyrészt a Rajna vizének mozgását jeleníti meg, másrészt az elvontabb értelmezésben bemutatja a keletkezéstörténetet, tehát az *Urzustand*ot ábrázolja.⁹ Megjegyzendő, hogy Wagner az *Urzustand*ot sok az ő korát megelőző filozófiához¹⁰ és saját romantikus kortársaihoz hasonlóan, leginkább természetközeli állapotként, *Naturzustand*ként láthatta, mivel a természetet érzékeltető elemekkel komponálta meg a *Rheingold*-nyitányt.¹¹

A nyitány elemzésekor fontos hangsúlyozni, hogy az egész tételben nagyon hosszú időtartamon (136 ütemen) keresztül egyetlen, a harmóniát tekintve változatlan hangnem létezik, az Esz-dúr.¹² Ez a zenetörténetben ritka jelenség, mivel egy zenei darab általában a hangnemek változásain keresztül valósul meg, és közli mondani valóját. A zenei történés legerősebb formája a hangnemek váltakozása, jelen esetben viszont nincs hangnem által kifejezett fejlődés, a szerző a változatlan akkord miatt egy végig töretlen harmóniában lévő, mozdulatlan, állóképszerű állapotot közöl. Felmerül a kérdés, miért az Esz-dúrt választotta a szerző az *Urzustand* hangnemének? Ennek a hangszerelés lehet az oka, mivel a főtémát legelőször az Esz-kürt adja meg, amely számára az Esz-dúr kényelmes fekvés. Bach Szentháromság-ábrázoló *Esz-dúr prelúdium és fuga orgonára* című műve óta ez a hangnem szimbolikus jelentésében gyakran megjelenik a szakrális vagy emelkedett hangulatot kifejező művekben, valamint a hősiesség ábrázolására Beethoven 3., „*Eroica*” szimfóniájában, ill. szintén a Rajnával kapcsolatos korábbi *opus*ban, Schumann IV., „*Rajnai*” szimfóniájában. A német antropozófus, Hermann Beckh pedig, aki behatóan foglalkozott a hangnemek használatával (különösen a wagneri életműben), a mélység hangnemét látja az Esz-dúrban, amely felfele törekszik.¹³ Kijelentésének indokoltságára a későbbiekben visszatérek. Ha a barokk számszimbolika¹⁴ szerint vizsgáljuk az

⁷ KROÓ, *Ring-előadások*, I. előadás.

⁸ DONINGTON, 1974, 18.

⁹ DONINGTON, 1974, 12–20.

¹⁰ Ld. TÖPFER, 1999, 1–57.

¹¹ DONINGTON, 1974, 14–15; WAGNER, *Das Rheingold*, 1873, 1–18; KROÓ, 1983, 164; FALK, 1943, 224.

¹² WAGNER, *Das Rheingold*, 1873, 1–18; KROÓ, 1983, 168; DONINGTON, 1974, 12.

¹³ BECKH, 1977, 49 és 106–115.

¹⁴ MICHELS, 2001, 267.

Esz-dúrt, feltűnik a három b-s előjegyzés. A hármas szám többek között a teljesség szimbóluma, ami a természet még zavartalan teljességét hordozza, de érthető akár a gyűrű jelképeként is, amely önmagában teljes. A gyűrűmotívum (nem a zenei, hanem az irodalmi) egyébként kétértelmű: nemcsak a műben megjelenő konkrét gyűrűt érthetjük alatta, hanem a történeti szálak egymásba fonódását, olyan összeszövődésüket, hogy belőlük nagy, végtelen egység képződik, ami a végtelenül önmagában folytatódó gyűrűformára hasonlít. A hármas szám ritmikailag is jelen van a nyitány mérőjében: a 6/8-os lüktetés ütemenként két hangsúlyos hármas egységet tartalmaz.

A partitúra szerint a színpadi jelenetben, még az első hangjegy előtt sötét, ködös félhomály tárul elénk, amelyben az egyetlen állandó mozgás a víz vad folyása. Eből zord sziklavidék emelkedik ki, amelynek körvonalai elmosódnak a sötétségben. Az éjszakai Rajna képén túl a nyers őskori környezetre is asszociálhatunk, miként sok kozmogóniában az egyik első őselem a víz volt, amelyből kezdetleges földrészek emelkedtek ki.¹⁵ A sötétségben eltűnő részletek és a félhomály azt a történelmi homályt jelképezik, amelyben a keletkezéstörténet áll előttünk. Magát a nyitányt nyolc nagybőgő kezdi a hosszan kitartott Esz-alaphanggal, oktávnyi távolságban. Ez a nyitány alapja, amely mindvégig szól, egészen *Alberich* (emberként való) megjelenéséig. Ebbe az alapba 4 ütem után beszállnak a fagottok az Esz-dúr kvintjével, a B-hanggal.¹⁶ Érdekesség, hogy időnként újra megindítják ezt a B-hangot, egyre kisebb időközökben (6 ütem, 4 ütem, 2 ütem), ezáltal bizonyos „gyorsuló” hatást keltve, mivel a kitartott hang miatt egyáltalán nem világos a hallgató számára az időmérték vagy a mérő ritmikai lüktetése, ezért nem tudja időben elhelyezni, amit hall, hanem nagyon hosszú hangként érzékeli az első ütemeket. A basszushangszerek hangszíne kihangsúlyozza a nagyságot, mélységet, ezzel egyidejűleg pedig az oktáv-, ill. kvinthangköz az ősi természetet érzékelteti. Fizikai magyarázatul a felhangrendszer¹⁷ szolgálhat: a fel- vagy más néven természethangok a megszólaló hang részhangjai, amelyek rezgéseinek összege az alaphang frekvenciáját adja. Egy húrt a megfelelő arányban lefogva egy bizonyos részhang szólal meg. A legegyszerűbb és ezáltal legtermészetesebb arányok (1:2, 2:3) az oktáv, ill. a kvint frekvenciájának felelnek meg, ebből következően a legtisztább és legtermészetesebb hangköz a tiszta oktáv és a tiszta kvint.¹⁸ Ezt az arányok és hangközök közti összefüggést már az antik görögök is ismerték, pl. fizikai alapmagyarázatként használták a szférák zenéjéről való elképzelésekben.¹⁹ Mindennek használata szintén a természet ősi lényegét érzékelteti a hallgatóval.

Ezután a nyolc kürt által játszott kürtkánon következik. Maga a kánon mint forma kedvelt népi technika a születés, ill. teremtés zenei bemutatására, mivel a po-

¹⁵ WAGNER, *Das Rheingold*, 1873, I; WAGNER, 2003, 20–21.

¹⁶ KROÓ, 1983, 168–169; WAGNER, *Das Rheingold*, 1873, I.

¹⁷ KROÓ, 1983, 168.

¹⁸ MICHELS, 2001, 21, 88–89.

¹⁹ MICHELS, 2001, 268–269.

lifónia, a többszólamúság egyik legrégebbi módja, mondhatni ősformája.²⁰ Maga Wagner *A barna könyv*ben az 1865. szeptember 10-én írt bejegyzésében a következőket írja a kánonról: „Egyetlen téma, változatlanul, örök ismétlődésben, mely csak magával egészíti ki önmagát: tulajdon magával azonos jellem, mely ezáltal mindent azonosnak tart meg maga körül.”²¹ Bár ezt a jellemzést az emberi élet leírásával kapcsolatban írta, nem kizárt, sőt valószínű, hogy a kánonról már a *Rheingold* nyitányának megkomponálásakor is hasonlóan vélekedett. Ha a kánon Wagner által adott jellemzését rávetítjük az ősi természetre, megkapjuk azt az elképzelést a *Naturzustand*ról, amely a legtöbb ókori aranykormítoszbán, így Ovidius *Átváltozások* című művében, *aurea aetas*-ként jelenik meg: a természet saját magát termeli meg és tartja fent, és az emberek igényeinek tökéletesen eleget téve látja el az élővilágot. A békesség, a kiegyenlítettség és az igazságosság egy, a tökéletes ember és természet közötti harmóniát teremti meg.²² Nem kizárt, hogy Wagner hasonlóképpen akarta leírni az *Urzustand*ot. A *Rheingold* cím rejtett utalás is lehet az aranykormítoszra (*Goldenes Zeitalter*). Feltűnő és elgondolkodtató körülmény, hogy szemben a legtöbb más nyelvre való fordítással, a magyar fordításban a cím nem „Rajna aranya”, hanem „Rajna kincse”, holott az Wagner forrására, az Edda-dalokra utal vissza.

Wagner a legelső belépést az első igazi dallamot tartalmazó témával a kürtkánonban nem az általában a szólamon belül legfontosabb szerepet játszó első kürtre írta meg, hanem az „utolsó”, a nyolcadik kürtre. Az ebbe a helyzetbe kerülő kürtös számára ez ritka kiemelt szerep. Ezt követően egymás után lépnek be szólamtársai, először a hetedik, majd a hatodik és így tovább, míg utolsóként az első kürt szólal meg. A partitúrában a kürtök közül a nyolcadik szólamot írják legalulra, fölötte csökkenő sorrendben pedig a többi szólamot. A kottaképben az egymást követő belépések tehát lépcsőzetes formát alkotnak, ami a felfelé törekvést szimbolizálja. Minderről a víz mélyéből való felfelé haladás, ill. az evolúció lépcsőzetes előrehaladása juthat eszünkbe.

A kánonban előjön a fagottok által már bemutatott „gyorsulás”. Eleinte 4 ütem után lép be a következő szólam, majd egyre hamarabb, már csak feleannyi ütem után. A belépések közti idő fél ütemre csökken, és ez azt jelenti, hogy amikor mind a nyolc kürt játssza a témát, minden hangsúlyra kerül egy alaphang, ezzel kihangsúlyozva a lüktetést és a mérőt. A hallgatóban olyan hatást kelt ez a kaotikusnak tűnő zsongásban egyre gyorsabban megszólaló hangsúlyos alaphang, mint egy pulzus, amely az első ütéstől kezdve egyre gyorsabban lüktet, amíg be nem áll a szabályos lüktetés.

A nyitány folytatásában a vonósok hozzák a kürtök által exponált természetmotívum variációit, ezzel a víz hullámszerű mozgását utánózva. A nyitány zenei elemzése fontos értelmezési többletinformációkat nyújt, ám a további részletes analízis túllépné e tanulmány kereteit.

²⁰ KROÓ, *Ring-előadások*, I. előadás.

²¹ WAGNER, 1980, 94–95.

²² TÖPFER, 1999, 17.

Wagner a nyelv nélküli őstermészetet mindeddig tisztán a zene nyelvén szólaltatta meg. Az evolúció előrehaladtával és az első beszédre képes lények (itt az isteni szférából való Rajna-lányok) megjelenésével azonban lassan kezd kialakulni egy nyelvi jelrendszer. A zeneszerzőnek az elsőként színre lépő Rajna-lányok mint vízi lények tulajdonságát kellett bemutatnia, illetve az ő színrelépésük által hozott új dallamot az őstörténeti fejlődés kontextusába zeneileg is be kellett illesztenie. Wagner ezt az ősi, ill. népi hangsornak is nevezett pentaton hangsorral oldotta meg, amely ötfokú hangsorként a mai hétfokúsághoz vezető lépcsőfok lehetett, és hiányoznak belőle a diszsonanciát okozó félhanglépések, ezért erőteljesen harmonizálnak a hangjai.²³ Még mindig Esz-dúrban vagyunk, a zenekarban még szól a Rajna hullámlásának zenéje, miközben első szereplőként Woglinde énekli pentaton dallamát. Az ennek szövegében megjelenő nyelvi elemek az artikulált beszéd előtti állapotot idézik fel: „Weia! Waga! Woge du Welle, walle zur Wiege! wagala weia! Wallala, weia-a, weia!” Ezek a sorok értelmetlen szótagpárosításokkal emlékeztetnek egy gyerek első beszédkísérleteire, és magukban hordozzák a víz hullámlását vagy akár egy bölcső ringatását a hosszú és rövid hangsúlyok, magas és mély szótagok váltakozásával, illetve a folyamatos alliterációval.²⁴ Richard Wagner 1872. június 12-én írja meg Friedrich Nietzsche-nek egy levélben, hogyan jutott el ehhez a nyelvi megoldáshoz:

J. Grimm tanulmányából merítettem annak idején az ősnémet „Heilawâc” [szót], hogy céloknak még inkább megfeleljen, „Weiawaga”-vá alakítottam (ezt a formát ma is felismerjük a „Weihwasser” [szenteltvíz szó]-ban), ebből jutottam a „wogen” [hullámlázik] és „wiegen” [ringat], végül a „wellen” [buzog] és „wallen” [ring] egymással rokon gyökérszavakhoz és gyermekszoba-dalaink „Eia popeia” mintájára így alakult ki sellőim alliterációs dallama.²⁵

Lezárásképpen egy rövid kitekintést teszek azzal kapcsolatban, hogy a *Ring*-operák későbbi részeiben mikor és hogyan jelennek meg a nyitányban ábrázolt *Urzustandra* visszautaló természeti témák. A sokféle vonatkozó visszatérésből csak néhány példát ragadok ki.

Az *Erda* mint őszanya kétszeri megjelenése²⁶ során megszólaló motívum nem más, mint a Rajna-motívum mollváltozata. A színpadi ábrázolás is hangsúlyozza az őszanya szoros kapcsolatát a kezdeti, tudat nélküli, ösztönök által vezérelt *Naturzustand*-dal, mivel megjelenésekor *Erda* soha nem válik el az őselemtől, alakja mindvégig csak félig emelkedik ki a földből. Donington értelmezésében *Erda* fellé-

²³ MICHELS, 2001, 87.

²⁴ KROÓ, 1983, 170.

²⁵ KROÓ, 1983, 5. – Kroó könyvének mottójaként idézi ezt a néhány sort az 5. oldalon.

²⁶ *Erda* először *A Rajna kincsében*, majd a *Siegfriedben* jelenik meg.

pése mindig az az ösztönös, tudatalatti bölcsesség, amely vészhelyzetekben megjelenik, tehát az *embert* a veszélytől megmentő intuíció.²⁷

A *Siegfried*en belül a *Waldweben*-jelenetben (*Erdőzsongás*) több motívum is felidézi a Rajnai *Urzustand*ot: a madarak éneke kísértetiesen hasonlít a Rajna-lányok szintén pentaton dallamú énekére. De az erdőzsongást ábrázoló nagyszekundmozgások is emlékeztetnek egy motívumra *A Rajna kincséből*, amely a Rajna mélyén fekvő aranyat megcsillogtató napsugarak zenéje.²⁸ Az egész jelenet zeneileg olyan, mintha a természet emlékezni akarna az ősállapotról. Ezzel párhuzamban *Siegfried* a természettől megihletve maga is emlékezni próbál az anyjára.

Utolsó példaként a *Nornák* zenéjét érdemes említeni, amely az *Istenek alkonya* elején jelenik meg: itt hallható egy motívum, amely a Rajna-motívum tizenhatodmozgásainak a fordított és szűkített verziója. A *Nornák* jóslatai inkább tudatalatti sejtések, az ősi jósnők időérzékelése pedig feltűnően zavaros: beszéd közben hol a múlt, hol a jelen vagy a jövő igealakjait használják, ami érzékelteti, hogy számukra az események kronológiai sorrendje teljesen összefolyik, és tulajdonképpen nem is lényeges.²⁹ Mindezen kívül a *Nornákat* körülvevő sejtelmes sötétség is visszautal a homályba vesző, tudat és idő nélküli *Urzustandra*.

Végezetül Roland Barthes-ot idézem:

A sokszintű írásban minden kibogozandó, de semmi sem megfejtendő, a struktúrát nyomon követhetjük. Minden szálán és minden szintjén „felszedhetjük” [...], de alapja nincsen. Az írás terét bejárni kell, nem áthatolni rajta.³⁰

Igyekeztem Wagner *A Rajna kincsének* nyitányát a zenei jeleken keresztül megközelítve a barthes-i értelemben „kibogozni”, és értelmezési terét bejárni. Azonban ez csak egy a sok lehetséges útból, amelyen Wagner gigantikus terjedelmű életművének e vékony részlete megközelíthető. Láthatjuk, hogy Wagner *Ringje* annak ellenére, hogy megjelenése óta széles körben, sokféle módon értelmezték, még mindig tartogat lehetőségeket a különböző irányokból való megközelítésére. Ezért elmondható, hogy Wagner *A Nibelung gyűrűje* című művével a művészetet és az esztétikai tartalmakat élvezni kívánó és a műben rejtőző lehetséges értelmezések felfedezésére vágyó közönségnek is tartós értéket teremtett.

²⁷ DONINGTON, 1974, 77–78.

²⁸ DONINGTON, 1974, 242–243; KROÓ, 1983, 203.

²⁹ DONINGTON, 1974, 176.

³⁰ BARTHES, 1996, 54.

Bibliográfia

- BARTHES, Roland: *A szöveg öröme* = Uő., *A szöveg öröme*, Osiris, Budapest, 1996, 75–116.
- BECKH, Hermann: *Die Sprache der Tonart: in der Musik von Bach bis Bruckner*, Urachhaus, Stuttgart, 1977.
- BROWN, Steven / MERKER, Björn / WALLIN, Nils L. (edt.): *The Origins of Music*, Massachusetts Institute of Technology, [hely nélkül] USA, 2000.
- DONINGTON, Robert: *Richard Wagners „Ring des Nibelungen” und seine Symbole. Musik und Mythos*, Reclam, Stuttgart, 1976.
- FALK Géza: *Wagner élete és művészete*, Szöllősy, Bp., 1943.
- KROÓ György: *Heilawâc avagy délutáni álom a kanapén*, Zeneműkiadó, Bp., 1983.
- KROÓ György: *A Nibelung gyűrűje* [ötrészes előadássorozat hanganyaga], Bartók Rádió, 1983.
- MICHELS, Ulrich: *dtv-Atlas Musik. Systematischer Teil – Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München, 2001.
- MITHEN, Steven: *The Singing Neanderthals: the Origins of Music, Language, Mind and Body*, Weidenfeld & Nicolson Ltd., London, 2005.
- REICH-RANICKI, Marcel: *Fragen Sie Reich-Ranicki: Was wäre Wagner ohne die Musik?* In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 2006. 09. 10., Nr. 36, 28; online elérhető: faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/fragen-sie-reich-ranicki/fragen-sie-reich-ranicki-was-waere-wagner-ohne-die-musik-1351584.html [Utolsó letöltés dátuma: 2014.10.12.]
- TÖPFER, Bernhard: *Urzustand und Sündenfall in der Mittelalterlichen Gesellschafts- und Staatstheorie*, Anton Hiersemann, Stuttgart, 1999 (Monographien zur Geschichte des Mittelalters, 45).
- WAGNER, Richard: *A Barna Könyv*, Gondolat, Bp., 1980.
- WAGNER, Richard: *Mein Denken. Eine Auswahl der Schriften*, R. Piper & Co., München, 1982.
- WAGNER, Richard: *A Nibelung gyűrűje. Színpadi ünnepi játék. Szövegkönyv*, Ford.: Blum Tamás, Wagner Ring Alapítvány, Bp., 2003.
- WAGNER, Richard: *Das Rheingold*, WWV 86A, B. Schott's Söhne, Mainz, 1873, reprint: Dover Publications, Mineola, 1985.

*Abstract**Representation of the Urzustand in Wagner's Ring*

Among the great philosophical questions of any epoch is the imagination of the Urzustand - that is, the condition of the world in the very beginning of its existence and its possible change with the appearance of mankind. This informed one of the main philosophical concepts of the nineteenth century, with the 'state of nature' regarded as an ideal condition that was disturbed with the development of organised societies. This is an idea which may be represented in the very first scene of the great German composer Richard Wagner's masterpiece Der Ring des Nibelungen. The author of this article tries to analyse the overture of the Ring-cycle's first opera (Rheingold) according to the mentioned thesis. In his Gesamtkunstwerk, Wagner assigned music an outstanding function, as it is able to express emotions and conditions impossible to describe in any other way. The aim of this analysis is, therefore, mainly to deal with the question of how the ancestral state of nature, the Urzustand, can be described with musical elements.

RAMÓNA BÓDI

**„Der Demiurg ist ein Zwitter“
Ein Interpretationsversuch des Romans
Die andere Seite von Alfred Kubin**

Alfred Kubins Bekanntheit beruht in erster Linie auf seiner Tätigkeit als Zeichner der Moderne und Buchillustrator. In zahlreichen Werken namhafter Vertreter der Romantik wie zum Beispiel E. T. A. Hoffmann, Wilhelm Hauff, Edgar Allan Poe, Gérard de Nerval oder Jean Paul sind seine Bilder zu finden. Auch wenn Kubin nie ein Gedicht geschrieben hat,¹ besaß er eigentlich eine Doppelbegabung, die sich zeigte, als 1909 sein einziger phantastischer Roman *Die andere Seite* erschien, der als Schlüsselwerk der literarischen Moderne zu betrachten ist.

Sein durch Nervenkrisen, Visionen und den Hang zu Grübeleien geprägtes Leben, verschiedene unglückliche Erlebnisse sowie die Lektüre philosophischer Werke bestärkten ihn in seiner pessimistischen Weltauffassung.² Es ist anzunehmen, dass diese Komponenten auch seine Kunst am nachhaltigsten beeinflussten. Kubins Lebenswerk ist durch die Darstellung von apokalyptischen, unheimlichen, mythologischen und gespenstigen, phantastischen Visionen gekennzeichnet. Diese visionäre Darstellungsweise und sein ästhetisches Programm fließen gleichermaßen in seinen Roman ein.

Kubin selbst bezeichnete seinen Roman als „eine Erlebnisreihe und eine Weltanschauung“³ und sieht ihn – wie in seiner Autobiographie nachzulesen ist – als „Wendepunkt einer seelischen Entwicklung“⁴. Somit ist das Werk, um dessen Schlussbotschaft interpretieren zu können, auch unter Bezugnahme auf Kubins Leben zu betrachten. Demzufolge spielen bei der Analyse von der *Anderen Seite* biographische, psychoanalytische und ästhetische Aspekte eine wichtige Rolle.

¹ Kubin, Alfred: *Aus meinem Leben*. Hrsg. v. Ulrich Riemerschmidt. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1974, S. 41.

² Ebd., S. 24.

³ Zit. nach Brunn, Clemens: *Der Ausweg ins Unwirkliche: Fiktion und Weltmodell bei Paul Scheerbart und Alfred Kubin*. Hamburg: Igel Verlag, 2010.

⁴ Kubin, *Aus meinem Leben*, S. 41.

Der göttliche Herrscher des Traumreiches

„Claus Patera, absoluter Herr des Traumreiches, beauftragt mich als Agenten, Ihnen die Einladung zur Übersiedelung in sein Land zu überreichen.“⁵ – Mit dieser Einladung fängt die Traumgeschichte des fiktiven Ich-Erzählers an, der mit seiner Frau in ein rätselhaftes Traumreich reist, wo er drei Jahre verbringt. Das Reich, das von einem alten Schulfreund erschaffen wurde, ist kein alltäglicher Ort. Erste Informationen über den Herrscher des Reiches, Patera, und die Traumstadt gibt Franz Gautsch, der Agent Pateras, der den Zeichner auch einlädt, in das eigenartige Land zu übersiedeln. Er erzählt ihm von der Gründung des Traumreiches, gibt Einblicke in die Lebensweise der Traumleute und erklärt, nach welchen Prinzipien das Reich funktioniert. Völlig unerwartet wird der Zeichner vor die Wahl eines neuen Lebens in der Traumstadt Perle gestellt, wobei er dieses Angebot zunächst für einen peinlichen Scherz hält. Aber die Traumgeschichte des Agenten über die Traumleute und ihren absoluten Herrn Patera der im Besitz unvorstellbarer Reichtümer ist, stimmen den Zeichner um. Zu seinem Entschluss trägt außerdem eine kleine seltsame Miniatur von Patera bei, dessen Augen eine besondere Wirkung auf den Zeichner haben und viele angenehme Erinnerungen wecken. Diese Art der Suggestion kommt im Laufe der Geschichte mehrmals vor. Bereits nach seiner Ankunft fallen ihm seltsame Erscheinungen auf. „Anfangs erschrak ich, wie sehr die Traumleute der Suggestion unterlagen, aber wohl oder übel mußte ich mich auch hierin finden und lebte mich immer stärker in eigene und fremde Einbildungen hinein.“⁶ Der Zeichner beginnt sich als Mitglied der Traumbevölkerung zu fühlen und seinen eigenen Traum zu leben. Allerdings ist dieser Traum von einer anderen Macht abhängig, von den „paranormalen Fähigkeiten Pateras.“⁷

In einem Brief an einen Freund namens Fritz berichtet er von einem Phänomen, dem „großen Uhrbann“. Auf dem Hauptplatz des Ortes steht ein Turm, in dem sich eine alte Uhr befindet. Diese übt auf die Bewohner eine derartig starke Anziehungskraft aus, dass sie ihn jeden Tag aufsuchen müssen. Sie betreten dann eine Zelle, deren Wände mit rätselhaften, mysteriösen Zeichnungen und Symbolen bedeckt sind, und hören, wie das Pendel hin und her schwingt, während unablässig Wasser rauscht. Wie gebannt bleiben sie vor der Wand stehen und sagen diese anstarrend: „Hier stehe ich vor Dir!“⁸ Für diejenigen, die nicht im Traumland leben ist klar, dass es sich hier um eine Massenhypnose handelt, die der Magnetiseur Patera als Kommunikationsmittel⁹ anwendet, um dadurch seine Dominanz als Herrscher zu demonstrieren.

⁵ DaS, S. 11.

⁶ DaS., S. 58.

⁷ Gerhards, Claudia: Apokalypse und Moderne. Alfred Kubins *Die andere Seite* und Ernst Jüngers Frühwerk. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, S. 69.

⁸ DaS., S. 72.

⁹ Gerhards, S. 69.

Die Verbindung zwischen Patera und den Bewohnern zeigt sich nicht nur in Form von Suggestion. Jeder Mensch im Traumreich hat sog. Klapse zu erdulden, die den Folgen der epileptischen Anfälle Pateras zugeschrieben werden. Wenn er einen Anfall erleidet, empfindet es die ganze Gemeinschaft. „Unten auf dem Platze wurden Menschen und Tiere einen Moment steif wie Holz. Nur einen Moment, dann ging alles wieder seinen Gang.“¹⁰ Nachdem der Zeichner den ersten Klaps erlebt, begegnet er in einem labyrinthartigen Keller einer Molkerei einem blinden Schimmel, dessen edles Wesen Pateras verlorene Seele symbolisiert. Von der Verlorenheit und dem Leid seiner Seele zeugt, dass das blinde, bis auf die Knochen abgemagerte Tier fortwährend den Ausgang des Labyrinths sucht. Als es dem Zeichner gelingt, dem Kellerlabyrinth zu entkommen, findet er sich in einem Kaffeehaus. Dort spricht ihn ein alter ehrwürdiger Mann an, der ihn über die Bedeutung des Klapses aufklärt. Der Alte bezeichnet den Klaps als einen Fluch und macht den Zeichner auf die Menschen im Kaffeehaus aufmerksam: „Da fiel mir erst auf, dass hier etwas passiert sein musste. Für den starken Besuch war es auffallend still. Auf allen Gesichtern lag Erschöpfung, Verstörung.“¹¹ Die mit Pateras Anfällen in Zusammenhang stehenden Klapse rufen bei den Menschen Erschöpfung und Müdigkeit hervor. Diese Art Müdigkeit ist zwar als Symptom des endenden Jahrhunderts zu deuten, aber nicht als das Ende überhaupt.¹²

Ein weiteres merkwürdiges Phänomen besteht darin, dass den im Traumreich geborenen Kindern – wie Patera – das Nagelglied des linken Daumens fehlt. Trotz dieser Erscheinungen und des anhaltenden Banns akzeptieren die Traumleute die Verhältnisse und verehren Patera auch weiterhin, denn „allenthalben liebten die Traummenschen ihr Land und ihre Stadt“¹³. Patera scheint vielbeschäftigt und unerreichbar zu sein, weil die Versuche des Zeichners eine Audienz bei ihm zu bekommen, immer abgelehnt wurden. Bei einem zufälligen Besuch des verlassen geglaubten Palastes bemerkt er, dass im Palast gar keine Geräusche zu hören sind und es „kein[en] weiter[en] Ausgang [gibt], hier war das Ende.“¹⁴ Es war „so still wie in einer Gruft.“¹⁵ Andreas Geyer zufolge steht diese Szene im Zeichen der Dämmerung, wobei die Anzeichen auf die bevorstehende Nacht verweisen, in der sich der Tod ankündigt.¹⁶ In einem in einem Raum schlafenden Menschen erkennt der Zeichner seinen Freund Patera. Im nächsten Moment stand mit blassem Antlitz, dunklen Locken und in Grau gekleidet seine Gestalt vor dem Zeichner. Er bestaunte die Schönheit Pateras: „Mit seiner breiten, niedern Stirn und der mächtigen Na-

¹⁰ DaS., S. 110.

¹¹ Ebd., S. 91.

¹² Vgl. Bauer, Roger et al. (Hgg.): *Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1977, S. 45.

¹³ DaS., S. 61.

¹⁴ Ebd., S. 107.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Geyer, Andreas: *Träumer auf Lebenszeit: Alfred Kubin als Literat*. Wien: Böhlau Verlag 1998, S. 133.

senwurzel glich er eher einem griechischen Gott als einem lebenden Menschen.“¹⁷ Diese Eigenschaften und Fähigkeiten wie das chamäleonartige Mienenspiel Pateras, das den Wechsel einer Reihe von Antlitzen mit verschiedenen Gefühlen darzustellen vermochte, zeichnen ihn als Schöpfer einer transzendenten Macht aus.

Somit spiegelt das Traumreich die Stimmung des *Fin de Siècle* in der Deutung Hofmannsthals insofern wider, als „man den Begriff des Schwebens über dem Leben als Regisseur und Zuschauer des großen Schauspiels verlockender [fand] als den des Darinstehens als mithandelnde Gestalt.“¹⁸ Diese Aussage verweist auf die Lebensweise der Träumer, die „an nichts als den Traum“¹⁹ glauben; alles ist bei ihnen „auf ein möglichst durchgeistigtes Leben angelegt.“²⁰ Diese Art Getrenntheit von der Wirklichkeit ist ein *Décadence*-Motiv, welches auch in den Werken von André Gides erscheint, worüber Ernst Robert Curtius Folgendes schreibt: „Wir sind nie aus dem Zimmer unserer Gedanken herausgekommen und wir haben das Leben verbracht, ohne es zu sehen.“²¹ Auch die Traummenschen verbringen ihr Leben in „lähmender Selbstanalyse“ und lassen es von einer transzendenten Macht steuern. Diese Weltsicht der Dekadenz veranschaulicht besonders deutlich die Figur des Friseurs, der tagelang leidenschaftlich philosophiert und „Fundamentalsätze“, in denen die Schopenhauer'sche Philosophie erkennbar ist, dem Zeichner vorträgt.

Kant, das ist der große Fehler. Ha, ha! So einfach segelt man um das Ding an sich nicht herum! Vor allem ist die Welt ein *ethisches* Problem, das werde ich mir nie ausreden lassen. Sehen Sie, der Raum wirbt um die Zeit; der Vereinigungspunkt, die Gegenwart, ist der Tod; oder, was sich genausogut dafür setzen lässt; die Gottheit, wenn Sie wünschen. Mitten hineingestellt, das große Wunder der Fleischwerdung: das Objekt. Dieses wiederum nichts anderes als die Außenseite des Subjekts. Das sind Fundamentalsätze, verehrter Herr; hier haben Sie meine ganze Theorie.²²

In dieser Passage tritt Patera Andreas Geyer zufolge unverkennbar als Todesgott in Erscheinung. Andreas Geyer leitet eigentlich daraus die Gleichheitsbeziehung ab, dass nämlich die Gegenwart der Tod und der Tod mit der Gottheit identisch seien. Aus Nietzsches *Zarathustra* zieht er die Schlussfolgerung, dass man den Satz ‚Gott todt ist‘ als ‚Gott ist der Tod‘ verstehen sollte.²³ Nietzsche ebenfalls ein Kind des „*Décadence* Bewusstseins“ sagt von sich in seiner Schrift *Ecce homo*: „Abgerechnet nämlich, dass ich ein *décadent* bin, bin auch dessen Gegensatz. [...] Diese

¹⁷ DaS., S. 108.

¹⁸ Zit. nach *Fin de siècle*, S. 44.

¹⁹ DaS., S. 11.

²⁰ Ebd., S. 10.

²¹ *Fin de siècle*, S. 36.

²² DaS., S. 65.

²³ Geyer, S. 143.

doppelte Herkunft, gleichsam aus der obersten und der untersten Sprosse an der Leiter des Lebens, *décadent* zugleich und Anfang...²⁴ Dieser doppelgesichtigen Selbstbestimmung Nietzsches lässt Dekadenz zugleich als Verfall und Neuanfang erscheinen.

Die Antithese von Leben und Tod

Kubin, stark beeindruckt von der für die ganze Jahrhundertwende charakteristischen dekadenten Todes- und Lebensauffassung, schrieb in sein Tagebuch: „*Mitten im Tode* stehen [wir] im Leben“²⁵ oder „– O – der Tod beginnt bei der Geburt.“²⁶ Vor diesem Hintergrund können wir Patera als den Tod vertretenden Todesgott und seinen Gegner, den Amerikaner Herkules Bell, als dessen das Leben verkörpernden Gegenpol betrachten.

Die Proklamation Bells verdeutlicht, dass der Magnetiseur Patera den Bürgern von Perle ein „ewiges Schlafen“ garantiert, wogegen es Bells Ziel ist, die Traumländer aus diesem Zustand wachzurütteln. Unter Berufung auf die Vernunft propagiert er eine fortschreitende Entwicklung. Seine vitale Haltung offenbart den Bürgern: „Der Amerikaner, der hat das wahre Leben!“²⁷ Er empfiehlt den Menschen, dass „[sich] jeder vor dem Schlaf [hüte]!“²⁸

In diesem Kontext kann der Todesgott Patera mit dem Dämon des friedlichen Todes Thanatos aus der griechischen Mythologie identifiziert werden. Thanatos, Sohn der Göttin der Nacht und Zwillingsbruder von Hypnos, verkörpert den Schlaf²⁹ und erscheint in der Mythologie als Immerschläfer, wie auch Patera vom Zeichner beschrieben wird: „Ich sah an der Wand gegenüber das Gesicht eines schlafenden Menschen“; „[...] die Augenlider waren fest geschlossen, nur der Mund zuckte [...]“;³⁰ „In ein schleierhaftes silbergraues Gewand gehüllt, stand Patera aufrecht da – stand schlafend da.“³¹ Im vierten Kapitel des dritten Teils, *Visionen – Der Tod Pateras*, gibt es eine Abbildung, die Pateras Gesicht zeigt. Sein edles Antlitz gleicht dem Gesicht eines griechischen Gottes. Da Kubin die Pupillen weglässt, kann man nicht entscheiden, ob die Augen Pateras geschlossen oder geöffnet sind.

Sigmund Freud führte die Begriffe Todes- und Lebenstrieb, die er als „unsere Mythologie“ charakterisierte, in die Theorie der Psychoanalyse ein und diese gegeneinander wirkenden Triebe bezeichnete er auch als Thanatos und Eros. Thana-

²⁴ Vgl. *Fin de siècle*, S. 44.

²⁵ Geyer, S. 143.

²⁶ Vgl. *Fin de siècle*, S. 44.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd.

²⁹ *DaS.*, S. 185.

³⁰ Ebd., S. 153.

³¹ Bär, Gerald: *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*. Amsterdam – New York: Editions Rodopi B.V., 2005, S. 384.

tos wird oft mit dem griechischen Gott der Liebe und Lebenslust Eros in Zusammenhang gebracht, mit dem er in einem kosmischen Zusammenwirken balanciert, bei dem das Geschaffene untergeht und aus dem Nichts wieder etwas Neues entsteht. Wir nehmen an, dass der von Eros vertretene Lebenstrieb in Bells Person zum Ausdruck kommt. Trotzdem können wir behaupten, dass, die lebensbejahenden Vorstellungen des Amerikaners den Weg des Verfalls beschleunigen und den Untergang zur Folge haben. Aus diesem Grunde ist Bell eigentlich kein gleichrangiger Gegenpol zu Patera. Außerdem darf nicht außer Acht gelassen werden, dass es in der griechischen Mythologie nur Sisyphos und Herakles gelang, den Tod Thanatos zu überlisten. Berücksichtigt man Bells Vornamen (Herkules) und seine athletische Figur mit den starken Schultern, wird ersichtlich, dass er eher über die Charaktereigenschaften eines griechischen Halbgottes verfügt, der Patera, der – wie schon erwähnt – einem „griechischen Gott“ gleicht, gegenübersteht.

Das Christus-Teufel-Verhältnis

Die dialektische Grundkonstellation Kubins sowie die Beziehung zwischen Patera und Bell wurden bereits unter verschiedenen Gesichtspunkten erörtert, wobei an dieser Stelle eine Behauptung in der Fachliteratur näher beleuchtet werden soll. Gemäß dieser Behauptung wird die metaphysische Qualität der gegnerischen Einstellung als eine Andeutung auf die christliche Mythologie, d.h. als ein Christus-Teufel-Verhältnis, verstanden.³²

Bells Gleichsetzung mit dem Zerstörung und Vernichtung verkörpernden Teufel bestätigt sich dadurch, dass sein aufklärerischer Fortschrittsglaube den Prozess des Untergangs vorantreibt. In seiner Gegenkampagne gründet er den Verein Luzifers und wirbt mit „Werdet alle Söhne Luzifers!“³³ die Neuankömmlinge im Traumstaat an. Zum einen gilt Luzifer als Widersacher Gottes, der die Herrschaft Gottes stürzen will, zum anderen ist er der Lichtbringer, der Patera im Namen der Vernunft in den Hintergrund drängen will: „Euch fehlt die Sonne, ihr Narren! Es geschieht euch recht, wenn ihr das ganze Leben verliert, warum wehrt ihr euch nicht? Seht mich an, ich spucke auf euern Patera!“³⁴ Was sein Äußeres betrifft, ist er das vollkommene Gegenteil Pateras. Sein Gesicht zeigt keine Symmetrie und ähnelt einer Kombination aus Geier und Stier; ein „betontes Kinn, eine hohe, schmale, sehr kantige Stirn gaben dem Kopf etwas schief Verwegenes.“³⁵ Mehrmals wird angedeutet, dass in ihm etwas Teuflisches steckt, da er eine „wuchtig in zwei Höckern sich wölbende Stirn“³⁶ hat.

³² DaS., S. 107.

³³ Ebd., S. 187.

³⁴ Schulze, S. 59.

³⁵ DaS., S. 154.

³⁶ Ebd., S. 146.

An früherer Stelle haben wir schon erwähnt, dass Pateras Gestalt vom Zeichner teils als göttliches teils als menschliches Wesen beschrieben wurde, das eine ganz neue Welt erschaffen hat und darüber hinaus allgegenwärtig und allwissend ist. Anneliese Hewig vertritt die Ansicht, dass diese „Vereinigung von göttlicher und menschlicher Natur“ an Christus erinnert, und zitiert aus dem Johannesevangelium 13, 13–15: „Ihr nennt mich Meister und Herr und ihr habt recht; denn ich bin es... der Herr und Meister...“³⁷ Die Anspielung auf diese Zeilen belegt in der *Anderen Seite* u.a. folgendes Zitat: „Du siehst, ich bin der Herr! – Auch ich war verzweifelt, da baute ich mir aus den Trümmern meines Gutes ein Reich. – Ich bin der Meister!“³⁸ Der Bezug auf Christus ist noch direkter, wenn wir uns die Tatsache vor Augen halten, dass Kubin in den Linzer Vorstudien den Eintrag „Patera 50 Jahre alt“ durchstrich und auf „33“ änderte.³⁹

Patera, der Schöpfer und Herrscher des Traumreiches, welches in gewisser Weise als Kunstwerk betrachtet werden kann, kann als wahrer Künstlertyp bezeichnet werden, der zugleich „ein Stück Christus [ist]“⁴⁰. Diesen Vergleich von Christus mit einem Künstler, der um 1900 zu beobachten ist, erläutert Peter Hille folgendermaßen: „Der johlende Pöbel und das kollegiale Grinsen geleiten ihn und drücken die Dornen tiefer in die schmerzliche Einsamkeit seines edlen Hauptes, der das schwere Kreuz des Geistes auf seinen Schultern nach Calvaria trägt, dem Berge der Vergessenheit.“⁴¹ Patera tritt als Heiland der Traummenschen auf, zu denen er ein Meister-Jünger-Verhältnis hat.

Die stets anwachsenden Aufregungen zerrütten die Gesundheit der Frau des Zeichners. Nachdem ihr Zustand sich verschlechtert hat, sucht der Zeichner verzweifelt den Herrscher auf, um ihn um Hilfe zu bitten, aber Patera empfängt ihn mit folgenden Worten: „Du beklagst dich, daß du nie zu mir kommen kannst, und doch war ich immer bei dir. Ich sah dich oft, wie du mich schaltest und verzweifelt. Was soll ich für dich tun? Sage deine Wünsche!“⁴² Patera erscheint in der christusähnlichen Rolle trotz seiner Allmächtigkeit als Leidender. Auf seinem schönen Gesicht lag – wie der Zeichner berichtet – ein tiefer Schmerz und ein „nicht mehr menschlicher Schmerz mußte ihn durchwühlen“⁴³, wie sich an seinem Mienenspiel erkennen ließ. Patera scheint sich somit sowohl in der Rolle des Todesgottes als auch der des omnipotenten Herrschers zu gefallen. Unter diesem Aspekt tritt er als dekadente Christus-Figur hervor, die dieser Rolle entsagt, wenn das von ihm

³⁷ DaS., S. 143.

³⁸ Ebd., S. 203.

³⁹ Vgl. Schulze, S. 59. Zit. nach Hewig, Anneliese: Phantastische Wirklichkeit: Interpretationsstudie zu Alfred Kubins Roman *Die andere Seite*. München: W. Fink, 1967, S. 82.

⁴⁰ DaS., S. 109.

⁴¹ Vgl. Geyer, S. 145.

⁴² Hille, Peter: *Gesammelte Werke*. Hrsg. von s. Freunden. Eingel. von Julius Hart. 3. Aufl. Schuster & Loeffler: Berlin, 1921, S. 414. Vgl. Helmut Scheuer: Zur Christus-Figur in der Literatur um 1900. In: *Fin de siècle*, S. 387.

⁴³ Ebd., S. 387.

erschaffene Land dem Erdboden gleichgemacht wird. Mit der Sendung, ein Reich aufrecht zu erhalten, kann er sich nicht identifizieren, er leidet sogar darunter. Diese Feststellung lässt sich mit der Textstelle belegen, in der Patera den Zeichner zu sich ruft und ihm sagt:

Hörst du die Toten singen, die lichtgrünen Toten? Sie zerfallen in ihren Gräbern schmerzlos und leicht; greifst du durch ihre Leiber, so berührst du nur Brocken, und Zähne, sie lösen sich leicht. Wo ist das Leben, das sie bewegte, wo ist die Kraft? Hörst du die Toten singen, die lichtgrünen Toten?⁴⁴

Patera sehnt sich nach dem leblosen Zustand, in dem er sich nicht mehr quälen muss. Im nächsten Moment steht an Stelle Pateras der Amerikaner vor dem Zeichner. Diese Vision macht dem Zeichner klar, dass sein Freund ein Doppelwesen ist, sodass sich in seiner Person zwei gegensätzliche Mächte und Willen vereinen. In den Werken von Stanislaw Przybyszewski wird auch diese paradoxe Einstellung sichtbar, zum Beispiel in seiner Erzählung *Totenmesse*, deren Held von sich behauptet: „Ich bin Ich. Ich, die große Synthese von Christus und Satan.“⁴⁵ Das dualistische Wesen Pateras enthält zugleich das Alpha und das Omega, den Anfang und den Untergang.

Die dualistische Konstruktion dient der Überwindung der einseitigen Betrachtung der Christus-Figur, die normalerweise in die Rolle des Märtyrers gesetzt wird. Mit dieser Synthese wurde versucht, die Christus-Figur und damit die christliche Religion aufzuheben. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wandten sich immer mehr Menschen von der christlichen Kirche ab und Christus schien aufgegeben worden zu sein. Dies führte zur Entstehung neuer Ersatzreligionen wie Okkultismus und Spiritismus. Diejenigen, die weiterhin auf dem Christentum beharrten, bildeten eine heterogene Gemeinschaft. Demzufolge musste anstelle des alten ein neuer Erlöser ernannt werden. Laut Nietzsche, den Kubin als „unseren Christus“⁴⁶ bezeichnete, sollte dieser Erlöser der Übermensch sein, der eine neue Epoche einleitet. Der Übermensch wird an Gottes Stelle gesetzt und ist somit keine Ersatzreligion. Ein höheres Lebensideal soll über die Durchsetzung der Übermensch-Tugenden verwirklicht werden. Tugenden wie das Schaffen und Handeln, wozu auch das Vernichten des zuvor vorhandenen Zustands gehört, sind von wesentlicher Bedeutung. Essenziell sind unter anderem die Liebe oder der Wille zum Leben und das Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten. Zusätzlich wird der eigene Wille, wie auch der „Wille zur Macht“⁴⁷, als Maßstab aller Handlungen angesehen.

Die Beschreibungen treffen exakt auf den Amerikaner Herkules Bell zu. Während Bell die Menschen gegen Patera aufhetzt und die Macht an sich reißen will,

⁴⁴ DaS., S. 108.

⁴⁵ Ebd., S. 110.

⁴⁶ Ebd., S. 187.

⁴⁷ Zit. nach: H. Scheuer. In: *Fin de siècle*, S. 390.

kommen diese Eigenschaften augenfällig zum Vorschein. Er ist aber nicht fähig, alle Traummenschen auf seine Seite zu ziehen, was bewirkt, dass sich in der Traumstadt ein reges politisches Leben entfaltet. Es bilden sich verschiedene Vereinigungen, Gruppierungen und religiöse Klubs mit unterschiedlichsten Absichten heraus, die die Gemeinschaft Perles spalten. Obwohl er nicht im gleichen Maße den Gegenpol Pateras repräsentiert, gelingt es ihm schließlich, in den Visionen des Zeichners, den letzten, entscheidenden Kampf gegen Patera zu gewinnen. Der Sieg verhilft ihm dazu, Gestalter einer neuen Epoche zu werden.

Die Klärung der Erkenntnis

Dass sich der Ursprung der Gegensätze nicht aus dem Grundkonflikt zwischen Bell und Patera ergibt, sondern aus dem Phänomen Patera selbst, der alle Gegensätze in sich trägt, soll anhand des Kapitels *Die Klärung der Erkenntnis* gezeigt werden, in dem Kubin seine eigene Kosmogonie zum Ausdruck bringt. In diesem Kapitel gelangt der Zeichner zu wichtigen Erkenntnissen, die den Bedeutungskern des Romans implizieren. „Immer mehr fühlte ich das gemeinsame Band in allem. Farben, Düfte, Töne und Geschmacksempfindungen waren für mich austauschbar. Und da wußte ich es: – Die Welt ist Einbildungskraft, Einbildung – Kraft.“⁴⁸ Hier wird auf Pateras Allgegenwertigkeit und seine schöpferische Kraft verwiesen: Er ist überall präsent, er ist die verbindende Kraft im Traumland, er ist die Einbildungskraft, mithilfe derer er alles im Reich erschaffen hat.

Die folgenden Zeilen erklären Pateras transzendente Macht und sein rätselhaftes Zwitterwesen.

[...] er [Patera] wollte, unersättlich in seiner Einbildungskraft, immer alles zugleich, die Sache – und ihr Gegenteil, die Welt – und das Nichts. Dadurch pendelten seine Geschöpfe so hin und her. Dem Nichts war starr und wollte nicht, dann fing die Einbildungskraft an zu summen und zu schwirren, und in allen Skalen formte, tönte, roch und färbte es sich – da war die Welt da. Aber das Nichts fraß alles Geschaffene wieder auf, da wurde die Welt matt, fahl, das Leben verrostete, verstummte und zerfiel, war wieder tot – nichts –; und wieder fing's von vorne an. So war's erklärlich warum sich alles ineinanderfügte, ein Kosmos möglich war.⁴⁹

Patera als Einbildungskraft verkörpert hier die Schöpferkraft, die die Welt mit all ihren Gegensätzen entstehen lässt. Dementsprechend impliziert er einen positiven

⁴⁸ Kubin, *Aus meinem Leben*, S. 52.

⁴⁹ Bruckner, Andreas: *Der Übermensch in Nietzsches Also sprach Zarathustra*. München: Grin Verlag, 2011, S. 13.

und einen negativen Pol, die eine Art Pendelgesetz erzeugen, das den ausgelieferten Menschen von einem Extrem zum anderen treibt. Die beiden Pole ergänzen sich jedoch als eine ineinandergreifende Einheit, die sich in Form von Tönen, Gerüchen und Farben in der Welt äußert. Die Gegensätze löschen sich aber bedingt durch ihre Unversöhnlichkeit aus, wodurch es zum Zerfall der Welt kommt. Infolgedessen erzeugt dieser Prozess das Nichts als Ergebnis, wonach der Kreislauf des Lebens seine Bahnen fortsetzt und eine neue Zeit nach dem Verfall heraufdämmern lässt.

Kubin, lebhaft an philosophischen Fragestellungen interessiert, offenbart im Roman auch seine philosophischen Ansichten und formuliert seine eigenartige Kosmogonie, die in Beziehung zu der oben zitierten Passage gebracht werden kann. Er führt seine Grundidee folgendermaßen ein:

Ich stellte mir also vor, daß ein an sich außerzeitliches, ewig seiendes Prinzip – ich nannte es >den Vater< – aus einer unergründlichen Ursache heraus das Selbstbewußtsein – >den Sohn< – mit der zu ihm unscheidbar gehörigen Welt schuf. Hier war natürlich ich selbst >der Sohn<, der sich selbst, solange es dem eigentlichen, riesenhaften, ihn ja spiegelreflexartig frei schaffenden Vater genehm ist, narrt, peinigt und hetzt. Es kam also ein derartiger Sohn jeden Augenblick mit seiner Welt verschwinden und in die Überexistenz des Vaters aufgehoben werden. Es gibt immer *einen* Sohn, und von dessen erkennendem Gesichtspunkt aus konnte man vergleichsweise allegorisch sagen, daß diese äffende und qualvolle Weltprozeß geschieht, damit an dieser Verwirrtheit der Vater erst seine allmächtige Klarheit und Endlosigkeit merkt – mißt.⁵⁰

Von diesem Standpunkt aus ist Patera mit dem Prinzip „des Vaters“ zu vergleichen, der als Architekt, als Weltschöpfer „den Sohn“, im Roman den Traummenschen, nach dem eigenen Bild erschuf. Alle Geschehnisse und Erscheinungen in der Welt hängen von diesem überexistenziellen Vater ab, dessen Stellenwert von Ernst Jünger genau formuliert wird. Jünger sieht nämlich die Leistung des Romans darin, dass eine transzendente Macht als Schöpfer der Welt vorführt wird, deren „Erkrankung und Absterben in die kleinsten Einzelzüge des hier untergeworfenen Lebensgebietes hinein verfolgt und sichtbar gemacht wird.“⁵¹ Damit erklärt sich die enge Beziehung Pateras zu seiner Schöpfung und den Traummenschen.

Abschließend sei festgestellt, dass die beiden längeren Passagen die gleiche Kernaussage enthalten: Es geht hier um eine überexistenzielle, transzendente, einflussreiche Macht, die das Leben konstruiert. Leiden und Pein sind wegen des unversöhnlichen Zwiespalts auf einer niedrigen Stufe überall in unserer Welt präsent. „Nichts – oder alles. In der Einbildungskraft und dem Nichts mußte der Urgrund

⁵⁰ DaS., S. 134.

⁵¹ Ebd., S. 135.

liegen; vielleicht waren sie eins.“⁵² Das Zwitterwesen Pateras, der die Einbildungskraft und das Nichts zugleich verkörpert, wird hier enthüllt. Die Quelle der Gegensätze ist in der Tat Patera, der mit seiner Einbildungskraft alles regiert und erschafft, von dem die Menschen und alle Ereignisse, Prozesse im Traumreich wiederum in hohem Maße abhängen.

Die Quelle der Gegensätze

Die in der Fachliteratur mehrfach vertretene Ansicht, dass Bell als gleichrangige antithetische Macht, als das Nichts, gegen Patera auftritt, basiert nur auf einer einzigen Szene, als sich Patera und der Amerikaner in eine ineinander gewachsene amorphe Gestalt verwandeln. Diese Szene symbolisiert aber lediglich den unendlichen Kampf der Gegensätze, die die beiden Protagonisten auf einer gewissen Stufe vertreten, und nicht, dass sie als gleichwertige Prinzipien eine Einheit bilden. Wie zuvor angedeutet, vertritt Herkules Bell eine andere Qualität, die mit Pateras Wesen nicht gleichgestellt werden kann. Er repräsentiert nur ein Element, „einen Katalysator“, der den Prozess des Verfalls des Traumreiches beschleunigt. Nicht unberücksichtigt sollte bleiben, dass Patera den Amerikaner erst nach mehreren Bittgesuchen ins Traumland lässt. Der Amerikaner unterscheidet sich eigentlich nicht von den Traummenschen, weil er wie sie von einer fixen Idee getrieben wird. Er will sich nämlich um jeden Preis des Traumlands und Pateras Herrschaft und Reichtum bemächtigen. Demnach ist es Patera, der mit seiner verhängnisvollen Entscheidung, dem Amerikaner Eintritt zu gewähren, den Weg zum Untergang ebnet. So gesehen können wir die Vermutung für gerechtfertigt halten, dass Patera diese Entscheidung bewusst fällt, um den eigenen zwangsläufigen Tod und den Verfall seines Reiches zu sichern. Allerdings ist Bell für den Zerfall des Traumlandes und Pateras Tod nur mittelbar verantwortlich. Pateras Tod ist ein schicksalhafter Vorgang, ausgelöst durch die in ihm wohnenden Gegensätze, die einander mit dem Ziel auslöschen, aus dem Nichts mithilfe der Einbildungskraft eine neue Welt zu schaffen. Das Traumreich kann wegen der engen Beziehung zwischen dem Meister und seiner Schöpfung, die bereits zu Beginn der Arbeit erläutert wurde, nur endgültig vernichtet werden, wenn sein Schöpfer stirbt. Am Ende der Erzählung erfahren wir: „das Phänomen Patera bleibt ungelöst“⁵³ und „[d]er Amerikaner lebt heute noch und ihn kennt alle Welt“.⁵⁴

Als letztes Argument für diese Auffassung soll der Epilog des Romans herangezogen werden, der die Essenz der dualistischen Weltansicht Kubins enthält. Dabei wird auf einen solchen Welterschöpfer eingegangen, dessen Welt durch anziehende und abstoßende Gegensätze geprägt ist. Ferner wird dargestellt, wie der Mensch

⁵² Kubin, *Aus meinem Leben*, S. 24f.

⁵³ DaS., S. 247.

⁵⁴ Ebd.

von diesen antithetischen Kräften betroffen ist. „Der Demiurg ist ein Zwitter.“⁵⁵ – lautet der letzte Satz des Romans, auf die Person Pateras verweisend, in dem als Demiurg oder Einbildungskraft die zusammengehörigen Antithesen gleichzeitig existieren. Rückblickend auf seine Erfahrungen im Traumland berichtet der Zeichner im Epilog darüber, dass er nach dem Zerfall des Reiches in eine Heilanstalt kam. Seine Gedanken kreisen um den Tod, er preist sogar die Schönheit des Todes. Er sehnt sich nach dem Hinschwinden und betrachtet den Tod als Erlöser vom Spiel der Gegensätze, worauf die zitierten Worte von dem Philosophen Julius Bahnsen im Epilog gleicherweise hindeuten. Der Mensch als „selbstbewußtes Nichts“⁵⁶ ist den Gegensätzen völlig ausgesetzt und in jedem Augenblick seiner Existenz von ihnen abhängig. Dennoch kann sich der Zeichner dem Tod nicht ganz hingeben, weil der Tod nur zum Teil die Welt beherrscht. Als scharfer Kontrast steht ihm das Leben gegenüber, das in einem nie endenden Kampf mit dem Tod, in dessen Mitte sich der Mensch befindet, die Oberhand gewinnt. Aufgrund des Zwitterwesens des Demiurgs besteht die Welt aus Dualismen, die auch im Menschen zu finden sind – darin liegt die „wirkliche Hölle.“⁵⁷

Rezümé

„A démiurgosz kettős lény”

A dolgozat Alfred Kubin osztrák grafikus-illusztrátor egyetlen, A másik oldal című regényével foglalkozik. A dolgozat hipotézise, miszerint a teremtő erő, a démiurgosz kettős lény, a mű egyik kulcsfigurájához, Claus Paterához vezethető vissza, akinek rejtélyes alakjával kapcsolatos kérdések mindmáig megválaszolatlanok.

Patera egy saját maga által létrehozott állam, Álomország uralkodója, aki transzcendens hatalmával tartja ígézetben alattvalóit, az álmodárokat. Patera rendkívül összetett lény, hisz teremtő szerepétől eltekintve, démoni tulajdonságokkal is rendelkezik. A dolgozat e kettőséget hivatott feltárni, szem előtt tartva és elemézve Patera és ellenlábasa, Herkules Bell viszonyát. Patera és Bell viszonya a századforduló irodalmának egyik toposzával jellemezhető, miszerint az élet és a halál egyszerre, egymást kiegészítve vannak jelen.

A szakirodalom álláspontja szerint e két alak két elvont elv, Thanatosz és Erós megtestesítője, és egyenrangú felekként állnak egymás mellett. Azonban a dolgozat rávilágít arra, hogy ez a két alak inkább egymásból következő princípiumok, mintsem egyenrangú felek. Patera ugyanis isteni lény, emberi tulajdonságokkal, míg Bell emberi alak, isteni vonásokkal, amelyre keresztneve, a Herkules is utal. A művet a századforduló gondolati rendszerébe ágyazva megállapíthatjuk, hogy Patera alakja hasonlóságot mutat a századforduló irodalmában gyakran felbukkanó, dekadens Krisztus-alakokkal. Ezzel szemben Bell, aki ebben a

⁵⁵ Ebd., S. 249.

⁵⁶ Ebd., S. 248.

⁵⁷ Ebd., S. 249.

hasonlatrendszerben egy félisteni, héroszi vonásokkal felruházott, új embertípus, az emberfeletti ember megtestesítője.

Végül a kutatás eredményeként megállapítottuk, hogy a szerző világlátása szerint Patera, az élő képzelőerő, az ellentétek forrásaként jelenik meg. Ezért Patera egy isteni hatalommal rendelkező, Herkules Bellnél magasabb dimenziót képviselő lény, mivel minden létező és elgondolható ellentétet egyszerre foglal magába.

KAPPELLER RITA

Hangzás és versritmus Weöres Sándor *Dob és tánc* című versében*

„Vigyázz, hogy világosat gondolsz-e,
vagy sötétet; mert amit gondoltál, megteremtetted.”¹

Dob és tánc

csönd
béke
csönd
béke
fény
csönd fénye
béke csöndje
fény békéje csönd
fényes csönd béke
csönd béke fény
béke csöndes fénye
fény csöndje
csönd csöndje fény fénye béke
csönd fény

lombban kő
csönd köve
kövön fény csöndje
kőben csönd béke
kő békéje béke köve lombban
csönd fényes béke
kő lombban fény

kút csöndje fű
kútra hajló béke csönd

* A cikk szerkesztésre való előkészítésében Bessenyei Balázs működött közre. Áldozatos munkáját ez-úton köszönjük!

¹ WEÖRES Sándor: *A teljesség felé*. In Uő: *Egybegyűjtött prózai írások*, Budapest, Helikon, 2011, 145.

kút békéje inda
fű inda kő
lomb hintája kúton
fény ingája kútban
csönd dajkája

csepp

csepp

kút cseppje
cseppek csengő csöndje
csönd cseppje fény
kút habja kő lombja
fény csöndje béke

szél víz föld
kis patak irama
fény halmai
föld keblei
kút karjai
kő lábai
víztüdejü szél
lombtorkú csönd
fűruhájú fény
kőarcú béke

reggel
dél
este
éj
hajnal karéja
dél sziklája
alkony karéja
éj sziklája
csönd
béke
fény hímzése
hab szövése
szél fonása
füst rovása
tűz írása
örökös szálak verejtéke
só
orsó

koporsó

kop

kop

harkály

óriási csönd órája

sok külön kis csönd ingája

kövön gyík

fénylő néma bálvány

béke veled

szeretőd lappang

virágzó ág rejtékében

párod rejlik

minden kapu hajlatában

rend

ünnep

béke

rend köve

ünnep lombja

csönd füve

béke kútja

szállj békés lomb csöndje

fényes ünnep ága lengj

ima irama

unalom fénye

csönd ünnep béke rend szállj

ima fény ünnep lengj béke

fény csönd

béke

csönd

csönd

béke

béke²

² WEÖRES Sándor: *Egybegyűjtött költemények*, II., Budapest, Helikon, 2009, 260–262.

A csend hangjai

A keleti kultúrához és világszemlélethez való vonzódás Weöres Sándor esetében már-már közhely. A weöresi lírával foglalkozó szakirodalomban még mindig viszonylag csekélyebb számú verselemző tanulmányok között³ ugyanakkor még kisebb a keleti motívumokat és felfogást tematizáló interpretációk száma.⁴ Céлом a választott versszöveg nyelvi-poétikai szerveződésének, kompozíciójának, illetve hangzásbeli⁵ felépítésének vizsgálata, amelynek során a szövegtest, az irodalmi szöveg mint dinamikus és „testszerű” létező aspektusára helyezem a hangsúlyt. Mindezzel összefüggésben arra a kérdésre is keresem a választ, vajon megfogalmazható-e egy olyan interpretáció, amely a szó hangzására, az abból kibontható szemantikai potenciálra, és esetleg annak etimológiájára építve valami többet, a konvencionális jelentésen túlit idéz fel.⁶ Ennek során kísérletet teszek Weöres Sándor *Dob és tánc* című (1962) versének interpretációjára.

A *Dob és tánc* szövege kapcsán első lépésben a *csönd* jelentőségét szeretném kiemelni. A hétköznapi kommunikációnak és mindenfajta beszéd-megnyilatkozásnak természetes összetevője a csend, a szünet. A beszéd területein és mindenfajta hangmegnyilvánulás esetén hasonlóan fontos szerepe van a hangnak, mint az annak hiányában előálló csöndnek, hiszen például egy zenemű megkomponálása is e kettő egymáshoz való viszonyában válik műalkotássá. A keleti filozófiák éppen a

³ BARTAL Mária: „Mítosztrödékek újrairása Weöres Sándor *Medeia* című költeményében”. *Irodalomtörténet*, 2009/2. 200–242. Uő: „Maszk és fátyol, Weöres Sándor: *Salve Regina*”. *Irodalomtörténet* 2010/4. 475–509. HARMATH Ártemisz: „Mítosz, emlékezet, kockázat. Weöres Sándor mítoszi versei”. *Alföld* 2009/7. 74–93. BOROS Oszkár: „Zenei hagyomány és költői nyelv. Weöres Sándor. *Valsetriste*”. *Létiünk*, 2013/3. 23–36.

⁴ Kivételt képez például HORVÁTH Kornélia: „A Kettő és az Egy. Weöres Sándor. *Keleti elégia*”. In Uő: *Tűbgyen*, Budapest, Krónika Nova, 77–97.; ROCHLITZ Kyr: „Orpheus nyomában. A teljesség felé: *Salve Regina*”. *Műhely*, 1996/6. 40–50.

⁵ „Az irodalom – médiatörténetileg – ha nem is mono-, de valamiképpen mégiscsak deficit mediálitása okán [...] önmegjelenítésében talán fokozottan rá van utalva azon médiumok teljesítményére, amelyek rögzítik: elsősorban tehát (az orális hagyomány létmódját felidéző, illetve a mindenkor előadást lehetővé tevő) hangzóságra, valamint az írásos lét mód vizuális közegére, amelyek – elég csak a metrum mnemotechnikai funkcióira (a költészet gyakran feltételezett eredetére) vagy éppen a két médium korábban említett fedésére gondolni Jakobsonnál – rögzítő teljesítményükben keresztezhetik is egymást.” KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Metapoétika. Önreprezentáció és nyelv szemlélet a modern költészetben*, Budapest, Kalligram, 2007. 33.

⁶ „A szóban őrzött történetiség a szinkron nyelvhasználatban elhalványul: a hétköznapi kommunikáció abban érdekelt, hogy a szót egyetlen jelentésben használja. Az automatizálódott szóhasználatban így elvész a belső forma, s marad a hangalak mint a fogalom puszta, formális jelölője. A költői beszéd-módban azonban a szó kihunytt képzelet képes aktivizálódni, s ezáltal megsokszorozza és felnyitja a jelentést. A költői nyelvhasználat eleven képzetű szavakkal él, vagyis a rendszerként (*ergon*) érzékelt nyelvvvel szemben a nyelv *energeia*-természetét realizálja, azaz visszajuttatja a nyelvet eredendő létmódjához.” HORVÁTH Kornélia: „Metafora és költői nyelv”. In HORVÁTH Kornélia – SZITÁR Katalin (szerk.): *Szó – Elbeszélés – Metafora. Műelemzések a XX. századi magyar próza köréből*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2003. 23.

csend meditációs jelentőségét hangsúlyozzák: a legmélyebb átéléshez „jobb némán befelé ügyelni”, olvashatjuk a *Tao Te King* soraiban.⁷ Ez esetben természetesen nem az ürességről mint a zaj hiányáról van szó, hanem az egyetemes lét megtalálásának lehetőségéről.⁸

Hasonló ez Blanchot és Foucault értelmezéséhez, ahol a csend nem a beszéd hiányaként, „nem-létéként” értelmeződik, hanem a megszólalás lehetőségeként.⁹ Foucault-nál ez az ún. „minden lehetséges nyelvezet” vagy „eljövendő nyelv”, ami voltaképpen minden egyes szóban már eleve benne van. Blanchot írásainak egyik központi motívuma a „távollét” mint az irodalmi szöveg elidegeníthetetlen sajátossága. A szerző hangsúlyozza, minden egyes szóban ez a „távollét”, azaz a csend „beszél”. Vagyis voltaképpen szavainkat maga a távollét hívja életre, a szavak mint egy a távollét jeleként alakulnak, s nem pedig valamely dolog képviselőiként. Szavaink alapvető jellemzője, hogy valami olyanra utalnak, ami közvetlenül nem jelenik meg, azaz a „távollét jelenlétei”-ként működnek. Ezt a szavakban nem jelenlévő értelemnek tekinti, a csend így nála minden szó lehetőségeként mutatkozik meg.¹⁰

Weöres „csöndje” ehhez hasonlóan nagyon is termékeny csönd, hiszen „a hang hiánya” nem egyenlő a semmivel, sokkal inkább a megvalósulás, a létrejövés és a megértés lehetőségét rejt magában.¹¹ A csend pozitív, a mélyebb tartalom megélését lehetővé tevő szerepét „fejtegeti” például a *Négy korál* utolsó darabja:

Nincs fülem többé, mégis beszélj hozzám,
tökéletesen értelek.

⁷ LAO-CE: *Tao Te King*, ford. WEÖRES Sándor. In WEÖRES Sándor: *Egybegyűjtött műfordítások*, I., szerk. STEINERT Ágota, Budapest, 2011, 98.

⁸ A csönd Weöres Sándor költészetében fontos szerepet kapott már az 1940-es évek lírájában, majd később a hatvanas-nyolcvanas években ismételten felerősödött a jelentősége olyan versekben, mint például a *Dob és tánc* (1962), *A bagoly* (1979) vagy a *Kétsoros* (1980). 1947-ben a következőt írja Fülep Lajoshoz: „Csak bámulok, befelé, önmagamba; bámulom azt a nagy túlvilági lyukat, mely pár évvel ezelőtt még csak kis fényesség volt egy folyosó túlsó végén, most pedig már akkora, mint egy ház. Csupa sugárból készült ház és nem lakik benne senki-semmi. Azt hiszem ez az élet végső értelme, hogy az ember ide elérkezzék; de a lírának halála ez a megérkezés, hiszen erről csak úgy szólhatna az ember, ha teljesen üres lapokat tudna írni. A egyszavas verstől így jutottam a semennyi szavas vershez.” WEÖRES Sándor: „Fülep Lajoshoz”. In Uő: *Egybegyűjtött levelek*, I., szerk. BATA Imre – NEMESKÉRI Erika, Budapest, Pesti Szalon Könyvkiadó, 1998, 467.

⁹ „A megszakításra minden szólánclatban szükség van; a szünet teszi lehetővé, hogy létrejöjjön: a diszkontinuitás biztosítja az egyetértés kontinuitását.” Maurice BLANCHOT: „A megszakítás”. *Atbenaeum*, 1995, II/4. 143.; „El kell veszíteni az időt, el kell veszíteni a tevékenység jogát és a cselekvés képességét.” Maurice BLANCHOT: *Az irodalmi tér*, Budapest, Kijárat, 2005, 149.

¹⁰ Michel FOUCAULT: „Nyelv a végtelenhez”. In Uő: *Nyelv a végtelenhez*, szerk. SUTYÁK Tibor, Debrecen, Latin betűk, 1999, 66.

¹¹ Hasonló szemlélet nyer megfogalmazást Lao-Ce *Tao Te Kingjének* Weöres által 1958-ban magyarra ültetett részletében is: „Harminc küllő kerít egy kerékagyat, / de köztük üresség rejlik: / a kerék ezért felhasználható. / Agyagból formálják az edényt, / de benne üresség rejlik: / az edény ezért használható. / A házon ajtót-ablakot nyitnak, / mert belül üresség rejlik: / a ház ezért használható. / Így hasznos a létező / és hasznot adó a nemlétező.” LAO-CE: *Tao Te King*. In WEÖRES: *Egybegyűjtött műfordítások*, I., 100.

Míg éltem, nem érthettelek,
annyi vágyad, késed és sérülésed, annyi rögeszméd,
persze nekem is: két bolond.
De ha most kérdezel,
gömbölyű csöndem felel.
Segítõn átölel,
ne is hiányold a beszédet.
Ezernyi szóval mit adhatnék?
magamét, nem tiédet.¹²

Ugyanakkor a csend megjelenésének másik gyökere is kimutatható Weöres egyes verseiben. Az elmondás lehetetlenségétõl való félelem ugyanis újra és újra elõbukkan költészetében. Mennyire kevés is mindaz, ami elmondható a teljességhez képest? Ennek a gondolatnak ad hangot a *Négy korál* elsõ darabjában: „Meggzólal a kimondhatatlan / de nem mondhatja ki õnmagát [...] Meggzólal a kimondhatatlan / de csak a te szívedben”. Ekképpen az elmondás lehetetlenségével szemben mind nagyobb jelentõséget kap a csend, az „üres papír”, végsõ soron pedig maga a szöveg írásképe. Ezt az állapotot szemlélteti a *Kétsoros* címû vers:

A betûk csendje
a papíron.

Dob és tánc

„Csönd / béke / csönd / béke / fény / csönd fénye / béke csöndje...” – ezekkel a sorokkal kezdõdik a *Dob és tánc* (1962).¹³ A vers elején lassan lûktetõ ritmus – mint ahogy a cím is figyelmeztet rá – a szavak kezdeti, kissé monoton egymásutániságával, majd felgyorsulásával és hullámszóvá váló ritmikájával rituális dobszóra emlékeztet. Ez a zenei jelleg, az alliterációk, a szavak rímeltetése intenzitást és elelvenséget ad a versnek: a pillanat mindig változó, dinamikus átmenetisége szûrõdik át a sorokon.

A vers már pusztán a címe alapján értelmezhetõ valamely õsi, misztikus szertartás leírásaként. A szöveg lexikális szintjét tekintve egyértelmûnek tûnnek a rituális jelentésvonatkozások.¹⁴ A *Dob és tánc* szuggesztív hangoltsága (az erõs érzelmi hatással bíró szavak, az õselemek, a napszakok felsorolása) az archaikus népek rituális szertartásainak énekeire emlékeztet. Ugyanakkor e mitikus-archaikus jelentésvonatkozások mégsem csupán egyetlen értelmezhetõségi irányt jelölnek ki a befogadó számára.

¹² WEÖRES: *Egybegyûjtött költemények*, II., 326–327.

¹³ WEÖRES: *Egybegyûjtött költemények*, II., 260.

¹⁴ Lásd a címben jelölt õsi, mágikus-rituális eszközt, illetve tevékenységet, a hangszert és a táncot.

A ritmus lüktetését, zeneiségét fokozzák az alliterációk. Weöresnél általában gyakori a kettőnél több szóra kiterjedő alliteráció,¹⁵ itt ilyenekkel több esetben is találkozhatunk: „*csépek csengő csöndje /csönd cséppje fény*” (mindamellett ki is emeli ezzel a *csönd* szóalakot),¹⁶ ami ugyanakkor majdnem teljes tükörszimmetrikus szerkezet is, azaz fonetikai szinten kiazmustalkot. Máskor két egymást követő birtokos szintagma birtokos jelzőinek kezdő hangját csendíti össze („*fény halmai / föld keblei / kút karjai / kő lábai*”).¹⁷

Bár a szövegben a konkrét főnevek vannak túlsúlyban, az mégis elsődlegesen a verskezdő *béke* és *csönd*, majd az utánuk belépő *fény* elvont jelentésű főnevek variálódására épül. E három szó egyértelműen dominál a szövegben. A vers szerkesztése, a szavak egymásutánisága néhol a jelentésük, máskor pedig a hangzásuk által keltett asszociáción alapul. Az előbbire jó példa lehet az „örökös szálak verejtéke” sor, amiből a verejtékes munka képzete előhívja a *sóét*, míg az ezt követő *orsó* és *koporsó* szavakat egyértelműen az egymással való hangalaki hasonlóság hívja életre, majd a *koporsó*ról leválasztott *kop* hangsor lesz a kopogás forrásának, a *harkály*nak immár ismét szemantikai felidézője.¹⁸ A vers címében szereplő dob tehát az ősi, természetközeli kultúrák szertartásainak alapvető eszköze, s így a mágikus, a transzcendens léttel, isteni vagy szellemi lényekkel való kapcsolatteremtés lehetőségét biztosítja. A hangszer rendszerint kör alakú teste a világ teljességének képzetére és nemkülönben a világkorszakok és ezzel együtt a természeti jelenségek körkörösségének törvényére emlékeztet. Továbbá a versben a *reggel* szóalakja, az eredetileg ugor vagy finnugor kori *reg* ‘reggel’ –*vel* társ- határozóraggal ellátott formája, melynek jelentése ‘meleg, forró; meleg, forróság’ lehetett. Ennek jelentősége, hogy a *reg* szótó összefüggésben áll a *révül* igénk tövével: ugyanis az eredeti „meleg, forróság” jelentésből a hitvilágban jöhettek létre az ‘önkívületbe esik’, ‘önkívületbe ejt’ jelentések. A kapcsolat pedig az lehetett, hogy a sámánizmus hite szerint a táltosra, amikor révületbe esik, az isten heve száll, illetve a révületbe esést tűz mellett idézték elő, tehát egy rendkívül felfokozott fizikai és egyben szellemi állapot kapcsolódik hozzá.¹⁹ A mágikus rítus képzetét támasztja még alá az *ima* szó megjelenése is, mely *imád* szavunkból szóelvonással keletkezett alak. Ennek eredeti jelenése ‘varázsol, varázsigét mond’ volt.²⁰ Egyéb szavak is kapcsolódhatnak denotatív jelentésükkel ezen értelmezési lehetőség köréhez: ilyenek

¹⁵ Erről lásd MOLNÁR Ildikó: „Adalékok a költői nyelv hangtanához. Az alliteráció Weöres Sándor költészetében”. *Magyar Nyelv, A Magyar Nyelvtudományi Társaság folyóirata*, LXIX., 1973/2.170.

¹⁶ Weöresnél a csend mint létállapot a tökéletesség és a teljesség elérésének záloga, hiszen „a teljes zengés: hang-nélküli” *olvashatjuk a Tao Te King* Weöres által magyarra ültetett soraiban.

¹⁷ Sőt ez esetben még bonyolultabbnak mutatkozik a hangzásbeli ismétlődés, hiszen az *l* és *k* szó kezdetén megjelenő, illetve szóbelseji konzonánsok is ismétlődést mutatnak.

¹⁸ TAMÁS Attila: *Weöres Sándor*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978, 164.

¹⁹ ZAICZ Gábor (szerk.): *Etimológiai szótár. Magyar szavak és toldalékok eredete*, Budapest, Tinta Könyvkiadó, 2006, 696.

²⁰ Ebből a jelentésből fejlődhetek a ‘varázsigével könyörög valamiért’, ‘valakihez könyörög’, majd pedig az ‘istenként tisztel’ kifejezések. Uo. 332.

például a *víz*, a *föld*, a *szél*, a *füst*, a *tűz* elemek, amelyek jelöltje a legtöbb nép életében az evilági lét és a transzcendencia kapcsolatában rendkívül fontos szerepet kapott.

A címet alkotó mellérendelő szintagma második eleme a *tánc*. A zenére, dalra, ritmusra történő mozgás az emberi kultúráknak az ősidőktől kezdődően fontos részét képezi. Az archaikus közösségek szertartásainak, rítusainak szerves elemeként a tánc és mozgás – akárcsak a hozzá szorosan kapcsolódó zene – a transzcendens szférával való kapcsolatteremtés eszköze. Ebből adódóan a cím denotatív jelentése felidéz(het)i akár a hinduizmus Siva istenségének talán legismertebb és legnagyobb tiszteletben álló alakját, aki a mitológia szerint a jüga-korszak végén pusztító táncát járva megsemmisíti a világot, éppen ezért a Tánc Urának is nevezik. A Sivat ábrázoló bronzszobrok „az isten világrendet irányító kozmikus energiáját, az élet mozgásban, *ritmus*ban kifejeződő lényegét ábrázolják”.²¹ Ezt jól szemlélteti, hogy Siva ezen aspektusának ikonográfiai megjelenítésében egy lángkoszorú közepén járja azt a pusztító táncot, ahol a koszorú az univerzum életfolyamatát hivatott jelképezni: „minden szakadatlanul változik, csupán Siva, a mulandó lények végső oka marad változatlan”.²² Az ábrázolások többségében ráadásul attribútumai közül a *damaru* nevű pergődobot tartja kezében Siva.



Siva Natarádzsa. Anyaga réz. Museum of Fine Art Boston

A szavak egymást előhívó megjelenése itt tehát a fogalmi-logikai asszociáción alapul. Mindebből jól látszik, hogy a versben szereplő motívumok jelentős része a különböző vallások szakrális szimbólumainak körébe sorolható. Így például a *csönd* és *fény* a megvilágosult tudat szemantikai köréhez köthetők. A versben a névszói dominancia sajátos megvalósulása figyelhető meg. A szavak egybefűzése sok esetben grammatikai vagy tipográfiai kapcsolóelemek nélkül történik (például „csönd

²¹ PÁL József – ÚJVÁRI Edit (szerk.): *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, Budapest, 1997, 464.

²² BROCKINGTON: *A szent fonál*, Budapest, General Press, 1996, 148. Vö. „A táncoló Siva a világ teremtője, fenntartója és pusztítója, továbbá az emberi lelkek megmentője is egy személyben [...] Siva fel-emelt jobb lába azt szimbolizálja, hogy az isten kész eltörölni hívei karmáját, és megkönyörülni rajtuk. Egyik kezében az oltalmazó hangot jelképező dob, másikban a világot elpusztító tüzet tartja.” Klaus K. KLOSTERMAIKER: *Bevezetés a hinduizmusba*, Budapest, Akkord Kiadó, 2001, 101.

béke fény”, „szél víz föld”, „reggel / dél / este / éj”). A vers második felében ez a nominális szerkesztés oly módon alakul tovább, hogy a minőségjelzős szerkezet az egyszerű mondatokra jellemző predikatív szerkezetté növi ki magát. E szövegrészt a szavak egymásutánisága, elrendezése, az igék és a helyhatározók megjelenése avatja értelmi tartalommal bíró mondattá: „szeretőd lappang / virágzó ág rejtekében / párod rejlik / minden kapu hajlatában”. Az idézett mondat első felében a határozott névmás hiányával („virágzó ág”) az általánosban rejlő lehetőséget sugallja, egyben előlegezi a mondat második részének *minden* névmását. Továbbá a vers megszólítottjaként is hasonló általános alanyt tételezhetünk. Ezt a felvetést erősíti majd néhány sorral később a *csöndnek* mint az univerzális harmónia alkotóelemének megszólítása is: „szállj békés lomb csöndje”.

A névszók sorjázása, az időhatározók hiánya, illetve a napszakok egyszeri statikus felsorolása (ahol is egyrészt a vokálisok visszatérése adja a ritmust: „reggel / dél / este / éj”) azonban nem merevíti állóképszerűvé a leírást, köszönhetően a vers akusztikai jellegének, amely dinamizmust kölcsönöz a szövegnek, illetve a szavak folyton változó kontextusának. Ugyanakkor közrejátszhat mindebben a versben szerepeltetett egyes szavak etimológiája, melyek a ‘valamiféle tevékenység, mozgás’ szemantikai körét aktivizálják és érzékeltetik a befogadói tudat számára. Ilyenek például a *binta*,²³ *inga*,²⁴ *bab*,²⁵ *lomb*²⁶ szavak. A vers második felétől a kibontható jelentés fokozatosan eltávolodik a „földi léttől”, ennek talán csúcspontját a váratlan szókapcsolatok jelentik, mint például „víztüdejü szél”, „fűruhájú fény”. Sok esetben tájleíró költeményekre jellemző megoldásokkal él a szöveg, ám ez nyilvánvalóan nem értelmezhető valamiféle külső, hanem sokkal inkább egy belső, lelki táj szavak révén történő megalkotásaként. Erre utal a harmadik versszakban szereplő kút-motívum, ami ismert módon Weöres Sándor több versében a személyiség felszíne alatt rejlő változatlan létezés elérésének lehetőségét szimbolizálja.²⁷ Ennek eléréséhez pedig, miként a vers asszociációi sugallják, elengedhetetlen a csönd és béke, a harmónia megléte.

Figyelmet érdemel továbbá az az archaikus rímelési technika, amelyet a napszakokat leíró birtokos jelzős szintagmák esetén megvalósít a szöveg: így a jelzett szavak végén lévő birtokos személy jele adja a verssorokat összekötő rímeket (pl.: „kút karjai / kő lábai”). Ez a technika folytatódik a kézi tevékenységek felsorolásánál (hímzés, szövés, fonás, rovas, írás). A *szövés* és *fonás* tevékenységéhez egyaránt gazdag szimbolika kapcsolódik, hiszen a *szövés* eredményeként létrejövő, egymást

²³ „Töve a *bint* ‘himbál, ringat’ ige.” ZÁICZ Gábor: i. m. 304.

²⁴ „Az *inog* ige *ing* alakváltozatának – a melléknévi igenév-képzős alakja főnevesült.” Uo. 336.

²⁵ „Jelentése a magyarban is eredetileg ‘hullám’ volt, ebből érintkezésen alapuló névátvitellel fejlődött mai jelentése.” Uo. 274.

²⁶ „Eredeti jelentése ‘lobogó, lengő valami’ lehetett.” Uo. 494.

²⁷ Lásd pl. *Józsefet eladják testvérei*: „Ül gaz-fölkeverte kútban, dobva mélybe / az áldozat tenger időn keresztül, / mozdulatlan arcán csak Rákhel éke, / hosszú, sötét szempilla-íve rezdül, / kerek kőfalban, életből kivetve, / szemfedő éj-polláiban temetve.”

keresztező szálak rendszere az univerzum jelképe, maga a szövés folyamata pedig annak teremtését szimbolizálja. A buddhizmusban az örökös létforgatagra, a szamszárára utal.²⁸ Ezen értelmezést látszik erősíteni, hogy a *szövés* témája Weöres más verseiben is visszatér, például szintén az élet kialakulását jelképezi a szövés folyamatával a *Hatodik szimfóniában*: „vad vonulás alján, álomban sző-fon, remeg” (*Az ősidő*).²⁹ A *fonás* szintén hasonló konnotációs értelmet szabadít fel, így például „a hinduizmusban Brahmá fonala a világtengely jelképe, amelyre minden dolog fel-fűződik”.³⁰

Szabadversről lévén szó az alább idézett részlet kiemelt jelentőségét mutatja, hogy éppen a textusnak ezen a pontján bukkan fel az időmérték is. Ráadásul keletes szerkesztést is mutat itt a szöveg, hiszen a kezdő sor ritmusképlete az ötödik sorban visszatér, ezzel mintegy „összefogva” az asszociációs sort:

— — — u /
fény hímzése
— u — u /
hab szövése
— u — u /
szél fonása
— u — u /
füst rovása
— — — u
tűz írása

S mivel a szabadversben előbukkanó mérték jelentősége alapvetően abban áll, hogy a szerkezet éppen azon a ponton vált ritmust, amikor az értelem szempontjából a gondolati csúcsra ér a textus, így kiemelten érdemes szemügyre venni a vers részét.³¹

Ez alapján úgy tűnik, mintha a vers szavai saját maguk hívnák elő, teremtenék meg sorról sorra a vers *szövetét*, ahol a költő „csupán” médiuma az elmondandó tartalomnak, de nem alakítója, „csak” szemlélője annak. Így a *szövés*, a *fonás* és a *rovás* asszociációs során keresztül egészen az *írásig* jut el, ahol az írás eredményeként létrejövő alkotás mint univerzum úgy is értelmezhető, mint magának a versszövegnek az univerzuma. S e helyen utalnék *szöveg* szavunk ismert etimológiai vonatkozására, amely tudatos szóalkotás eredménye: a *sző* ige *szőv*-tőváltozatából alakult *-g* névszó-

²⁸ PÁL–ÚJVÁRI(szerk.): *Szimbóliumtár*, 458.

²⁹ WEÖRES Sándor: *Egybegyűjtött költemények*, II., 24.

³⁰ PÁL–ÚJVÁRI(szerk.): *Szimbóliumtár*, 458.

³¹ „[...] a szabadversben a ritmikai egység fogalma sajátos módon értelmeződik: amíg a szisztematikus versben – amely lehetővé teszi a mérték rendszerként való működését – a ritmika a mértékként a sorból kiemelkedő kis egységen alapszik [az ütemen, a verslábon vagy kolónon], addig a szabadversben *maga a verssor viselkedik a versritmus alapegységeként*.” [kiem. K. R.] HORVÁTH Kornélia: *A versről*, Budapest, Kijárat, 2006, 16.

képzővel. Mint ismert, a szóalkotás a latin *texere* ‘sző’ és *textus*, azaz ‘szövet’ analógiájára létesült nyelvünkben.³² Ez az autopoetikus gesztus megnyitja az írásaktus mint önmagára vonatkozó, önértelmező alakzatként való olvasásának lehetőségét. Ez az önreferenciális jelleg meglátásom szerint megerősítést nyer a vers tipográfiai képében, ahol feltűnő a központosítás teljes hiánya. Ez az írásképp Weöres Sándor számos zenei ihletésű versére jellemző, akárcsak az írásjelek valamilyen meghatározott metódus szerinti alkalmazása.³³ Eme intencionált használat miatt vélhetőleg nagyobb jelentőséget szükséges tulajdonítani az írásjelek alkalmazásának, mint csupán alkalmi szövegformáló eljárásnak. A *Dob és tánc* esetében e gesztus a verset az írás aktusának jelen idejébe helyezi. A metapoétikai szövegműködés a verset önmagára mint műalkotásra való reflektáltságában láttatja, mely közvetlen utalások, motívumok révén valósul meg a szövegben. Ekképpen a hangzás által az írás fogalmáig mint autoreferenciális gesztusig jut el. Ez a folyamat, ami a *hímzés*től az *írás*ig vezető ívet tárja fel, a verset mint a keletkezés folyamatában lévő, a nyelvben létrejövőként feltételezi.

Ennek kapcsán a vers címére szeretnék még visszautalni, annak is első elemére, a *dob*ra, aminek pergése, meghatározott ritmusossága az emberi szívverésre, azaz a mikrokozmosz középpontjára is utalhat. Gáldi László verstani bevezetőjében kifejti, hogy ritmusélményünk azért lehetett bensőséges, mert a szó teljes, fiziológiai értelmében bensőnkől fakadt. Voltaképpen ez az organikus eredet teszi a ritmust alkotó tényezővé, eleven erővé.³⁴ Ekképpen a *dob* által keltett ritmus, illetve a *szív*-dobogás is magának a versritmusnak a szimbóluma lesz. Mindkét egymással összefüggő jelenség tehát élettani eredetűnek tekinthető, hiszen ahogy a szív dobogása (mint ritmus) életünk meghatározója, éppen úgy a versritmus is elválaszthatatlan a verses beszéd vagy szöveg létmódjától. E megközelítés talán szintén jelzi és megerősíti a vers autopoetikus olvashatóságát.³⁵

Másfelől a már említett *Siva*, bár állandó mellékneve a ‘pusztító’, a hindu felfogás számára sokkal inkább a születés és alkotás feltételét, lehetőségét képviseli, miként a hindu és általában a keleti bölcseletben a csend is a létesülés záloga.³⁶ Ennek megfelelően *Siva* a kezében tartott *dob* ritmikus ütésével a mindenség ritmusát képes szabályozni, vagyis voltaképpen a világmindenség fenntartójaként működik a mitológiában. Ennek analógiájára a versmint önálló világlétét is voltaképpen a benne megnyilvánuló ritmus biztosítja, hiszen, miként például *Tinyanov* megfogalmazza, a ritmus a vers konstrukciós elve, mely dinamikus, és egyben jelentésalakító erőként működik,

³² ZAICZ: i.m. 809–810. Sőt a ‘szöveg’ fogalmának jelölésére nyelvújítás kori szóalakok voltak még a *szövet*, *szövény* és *szövedék* is.

³³ Ilyen például a *Belső végtelen* (1964) című vers, ahol mindössze egyetlen, a teljes verset (egyetlen hosszú versmondatot) lezáró írásjel szerepel.

³⁴ Vö. GÁLDI László: *Ismerjük meg a versformákat!*, Budapest, Móra, 1999, 9–10.

³⁵ A hinduizmusban *Siva* *dobjának* hangja a teremts kezdétét is jelzi. PÁL–ÚJVÁRI (szerk.): *Szimbólumtár*, III.

³⁶ Ráadásul *Siva* alakjához is szorosan kapcsolódik ez a csennel kapcsolatos gondolatkör.

különösen a szabadversben.³⁷ S amennyiben hitelt adhatunk – s aligha vitathatjuk – annak a megállapításának is, hogy a versritmus a versszöveggel együtt, „itt és most” keletkezik és ér véget a versszöveg befejeztével, akkor azt mondhatjuk: a vizsgált Weöres-szöveg éppen a versritmus és versszöveg illetén önteremtő és önreflexív működését viszi színre.

Az értelmezés kapcsán érdemes megnézni a vers kötetbeli környezetét is. A *Dob és tánc* ugyanis közvetlenül a *Kilencedik szimfónia* után kapott helyet a *Tűzkút* (1964) kötetben. A *Kilencedik szimfónia* utolsó tétele – mely az értelmezés tekintetében hangsúlyos – pedig a *Szörnyeteg szétzúzása* alcímet kapta. Jól látszik, hogy a tétel montázsszerű, kaotikus szövegében, mondhatni kaotikus *szövetében* egyetlen szó, a bizonyos ‘nekitámad’ szó bukkan elő, és e szó körül kavarog, forog a káosz. Bata Imre figyelt fel a vers ezen helyzetére, s mint írja, „a káosszá züllött nyelv néhány tisztán maradt szavából újra fölépül a grammatikailag tagolt mondat, az emberi sors kozmikus egyensúlyára mutatva”.³⁸ E kontextusban értékelve a *Dob és tánc*ot, még inkább megerősítést nyer, hogy a vers az egyre bővülő elemek variációján keresztül egyértelműen az építkezésre törekszik.

Rita Kapeller
Abstract

Although Sándor Weöres's love of Oriental cultures is well known, its vestiges have largely escaped critics' attention. My essay consists of two parts. First, I highlight some relevant points of contact between Weöres's poems and Oriental philosophy. On the basis of these, I proceed to consider one of Weöres's poems. As the title of my essay indicates, I try to examine how the linguistic, compositional and acoustic aspects of the text interact. My hypothesis is that sound behaves as a constructive power in the development of the poem's meaning. In this respect, Vedic religion may offer several parallels.

³⁷ Jurij TINYANOV: „A versnyelv problémája”. In Uő: *Az irodalmi tény*, Budapest, Gondolat, 1981, 135–175.

³⁸ BATA Imre: *Weöres Sándor közelében*, Budapest, Magvető, 1979, 322–323.

FEHÉR DOROTTYA

„Két mondat közé zárja magát a világ” Danyi Magdolna korai költészetének beszédmódozatai*

A kortárs vajdasági magyar líra kiemelkedő alkotója, Danyi Magdolna a hetvenes és kilencvenes évek között három kötetet jelentetett meg az újvidéki Forum Könyvkiadónál. Az első *Sötéttszta*¹ címmel publikálta 1975-ben, ezt követte az 1988-as *Rigólesen*, majd 1995-ben napvilágot látott a *Palicsi versek*. Összegyűjtött verseit tartalmazó posztumusz kötete *Enyhület és felröppenés* címmel 2013-ban jelent meg.

Utasi Csaba úgy vélte, hogy Danyi Magdolna pályája „kedvezőtlen” időpontban indult a hatvanas évek végén: „az előtte járó Symposion-nemzedék költői akkorra már nemcsak hogy létjogosultságot szereztek felszabadulás utáni líránkat minden tekintetben megújító műveiknek, hanem termékeny jelenlétükkel erőteljesen befolyásolták az újonnan indulók ízlésének alakulását is.”² Az *Ifjúság* című hetilap Symposion-rovatából 1965-ben kinövő *Új Symposion* művészeti-kritikai folyóirat létrejötté egy merőben új személelmódot magáénak tudó nemzedék megjelenését eredményezte a vajdasági magyar irodalomban; olyan írókat, költőket, műfordítókat, teoretikusokat tömörített, mint Bányai János, Domonkos István, Gerold László, Gion Nándor, Ladik Katalin, Tolnai Ottó, Várady Tibor és Végel László. A folyóirat a kezdetektől az avantgárd szellemiség követésére, a tapasztalatok radikális revíziójára, a nyelvi, vizuális és muzikális transzformációk érvényesítésére fektette a fő hangsúlyt. A délszláv térségben a symposionisták elképzelései nem számítottak innovatívnak, hanem szervesen illeszkedtek a hasonló célkitűzésekkel rendelkező szerb, horvát, szlovén és macedón folyóiratok hálózatába. Az is összekapcsolta a térség irodalmait, hogy sokan egyidejűleg több területen – például a szépirodalom, a publicisztika és a kritika terén – is kiemelkedő alkotói teljesítményt értek el.³ A folyóirat következő nemzedékéhez tartozók vagy „túlfeszített szabad versekkel” jelentkeztek, vagy – s Danyi Magdolna ezek közé tartozott – „önnön introvertált egyéniségükben lelték meg egy autentikus költői világ ígérését és lehe-

* A cikk szerkesztésre való előkészítésében Bessenyei Balázs működött közre. Áldozatos munkáját ezúton köszönjük!

¹ DANYI Magdolna: *Sötéttszta*, Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1975. A továbbiakban a zárójeles oldalszámok erre a kötetre vonatkoznak.

² UTASI Csaba: „Az értelem kerek nagy fáinál”. In Uő: *Csak emberek. Ötven vers, ötven kommentár*, Újvidék, Forum Könyvkiadó, 2000, 137–138.

³ Vö. VIRÁG Zoltán: „A margó vándorai. 1965: Az Új Symposion indulása”. In SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András (szerk.): *A magyar irodalom története III.: 1920-tól napjainkig*, Budapest, Gondolat, 2007, 536–549.

tőségeit.”⁴ A költő 1971-től tagja volt az *Új Symposion* szerkesztőségének, ezt követően hat éven át, 1980-ig a lap főszerkesztői teendőit látta el. *Sötéttszta* című, első verseskötetének megjelenésekor már elmondható, hogy Danyi Magdolna is azon symposionista szerzők népes táborát gazdagította, akik költészetelméleti és kritikai tevékenységük mellett a szépirodalom terén is jelentős eredményeket mutattak fel. Bányai János a következőképp reflektál a kötetéről szóló kritikájában Danyi többirányú érdeklődésére: „a költőnek is tudnia kell mindazt, amire a költészet tanít, és amit a költészetről tanítanak.”⁵

A *Sötéttszta* verseinek értelmezésekor kiemelt fontossággal kezelem a felmerülő tematikus-motivikus összefüggéseket, illetve a hozzájuk rendelhető jelentéseket. Elsőként Bányai János⁶ és Juhász Erzsébet⁷ hívták fel a figyelmet bírálataikban a tárgyi világ alkotóelemeinek meghatározó szerepére; arra a jelentésvonatkozásra, amelyet *A tárgyak dicsérete* című vers kezdősora – „Mint elhagyott jelek, szabadok a tárgyak” (51.) – is erőteljesen sugall. Tanulmányában Bányai részletekbe menően foglalkozik azzal a kérdéssel, hogyan térnek ki e költészetben a tárgyak a hozzájuk rendelt jelentések elől. Jean Baudrillard alapvetése szerint mindaz, ami a tárggyal technológiai szinten történik, *lényegi*, ellenben minden *lényegnélküli*, ami a felhasználás pszichológiai vagy szociológiai síkján megy végbe – Danyi Magdolna verseiben pedig a tárgyak, ha nem is lényegnélküli, ám mindenképp újfajta jelentésekre tesznek szert. A versekben a tükör és az üveg, valamint ezek módosult változatai számítanak a leggyakrabban előforduló tárgyakká, folyamatos jelenlétük mégsem hat terhelően a szövegvilágra. Annak ellenére, hogy két különböző tárgyi minőségről van szó, leszögezhető, hogy Danyi korai költészetének kulcsszava az üveg; a tükör alapja is üvegfelület, melynek egyik felét fémbevonattal kezelik, így maga is az üveg egyik transzformációjának tekinthető. Anyaga természete szerint csillogó, a fényvisszaverődés, a reflexió pedig a „tükör-helyzet” elemi tulajdonsága. Figyelemre méltó gesztus, hogy a költő a tárgyak seregéből ezt a finom, kimunkált, törekeny materiát helyezi gondolatvilágának fókuszába, melynek „leglényegesebb – erkölcsi – erény[e]: tisztaság[a], megbízhatóság[a], objektivitás[a].”⁸ Beke László a tükör szerepéről írott művészettörténeti tanulmányában G. F. Hartlaubot idézve sorolja fel a tükör pragmatikai funkcióit: olyan képet hoz létre, amely a néző szempontjából nem lenne megközelíthető, segíti az önmegismerést, kicsinyít és nagyít, koncentrálna a fénysugarakat. Juhász Erzsébet kritikájában rendszerezi az üveg és a tükör *Sötéttszta*beli toposzait, ugyanakkor ő sem tér ki arra, hogy – az „üveggolyó” (20.) és a „kis üveg” (21.) kivételével – szinte az összes üvegfelületen valamilyen hiba

⁴ UTASI Csaba: i. m. 137.

⁵ BÁNYAI János: „Sötéttszta versek”. In Uő: *Könyv és kritika*, II, Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1977, 194–195.

⁶ BÁNYAI János: „Karcolás üveglapon. Danyi Magdolna első verseiről”. *Híd*, 2013/3, 9–12.

⁷ JUHÁSZ Erzsébet: „A kert visszfénye. Danyi Magdolna költészetének tájairól”. In Uő: *Állomáskeresőben*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1993, 100–105.

⁸ Jean BAUDRILLARD: *A tárgyak rendszere*, ford. ALBERT Sándor, Budapest, Gondolat, 1987, 49.

mutatható ki, hiszen a „vak tükör” (7.), a „vak üveg” (47.) és a „lázasan kormozódó üveglap” (51.) szöveghelyek egyaránt az anyag vagy a felület sérülésére utalnak. A „két ág között hintázó üvegdarab” (39.) fragmentáltsága jelöli a törékenységi problémáját, míg a feltételezésben, hogy „poharunk eltörhet” (26.), a forma megszűnésének esélyével vet számot a költő. A bekormozódott üveglap – amennyiben az átfénylés és a tompítás képzeiteit társítjuk hozzá – értelmezésemben megfeleltethető a vak tükörnek, együttesen bennfoglalva a sötétség és a tisztaság tulajdonságait, kibontva ezáltal a kötet címének értelmét is: a hibás, szennyezett anyagon megtörik a fény, megváltoznak, esetleg megszűnnek a visszaverődés feltételei. Véleményem szerint Danyi Magdolna verseiben a sérült felületek a (költői) önreflexió és megszólalás megváltozott, problematikus voltát fejezik ki metaforikus módon (hozzátéve, hogy a metaforikusság itt csak a szemantika szintjén nyilvánul meg, hiszen a költő végletekig redukált versnyelvében a szóképek igen kevésbé érvényesülnek).

Egyetlen versben – mely a *Féltő* címet viseli – válik döntő fontosságúvá az ép tükör reflexiós képessége: „Egy vékony törzsű fát nézek a tükörből / már napok óta visszafelé fordulva, / lombosan ideáltt elém, zöld fogakkal / tördeli köröttem a levegőt. // Szorongva figyelem, ágát ne törje, / levele ne hulljon, rettegek érte, / a tükörben, csak sikerüljön, / mit konokan kigondolt magában.” (57.) A külvilág, egyszersmind a saját tudat, a belső életre való figyelés, a dolgok tisztaságának érzékelésére irányuló kísérlet ez. Ezen a ponton azonban újabb tárggyal/motívummal bővül az üveg képzetköre, mely a tükörhöz hasonlóan szintén a látás és a láttatás lehetőségét kínálja a szemlélni vágyó számára. Beke László szerint „a *transzparencia* és az *ablak* egymással is természetszerűen összefüggő motívumai a tükör egyik legfontosabb művészeti oppozíciós lehetőségét nyújtják: ez a *tükör/nem tükör* [...] s olykor lehetetlen megkülönböztetni, hogy a »kép a képben« szituációban mi tekinthető más térbe nyíló ablaknyílásnak, és mi más térből bevetített tükörképnek.”⁹ A *Féltő* esetében az ablak láthatatlan, de egyben elengedhetetlen komponense a tükör általi (ön)figyelésnek, vagy ahogyan az *Emberék között* sorai hangzanak: „kinyitható – becsukható / átlendülés / ablak rögeszm[e]” (32.) ez. A tekintetet egyfelől a látványba immanensen tartozó ablakkeret, másfelől a tükör kiterjedésének végessége határolja, mégis a befelé való személedés válik uralkodó mozzanattá. A kinti világ a tükör által, az ablak transzparenciájának köszönhetően az enteriőr részévé válik, a szemlélő pedig úgy pozicionálja magát ebben a térben, hogy saját tükörképe ne érintkezzen a látvánnyal, ne sértse a kívülről érkező képet. E teljes kivonulás ellenére a hangsúly mégis a szorongva figyelésre, az átélt tapasztalat alig-megnyilvánulására helyeződik. Utasi Csaba ennek kapcsán jegyzi meg, hogy „élményeinek ez a tudatos alámerítése arra vall, hogy a világot, s benne önmagát egyaránt »kívülről«, »kozmosz« távlatból szemléli, kifinomult kritikussággal tehát, minek következtében újra meg újra szembe kell néznie az alkotómunka alapvetően fontos és egyben rendkívül veszélyes kérdéseivel.”¹⁰

⁹ BEKE László: „Megjegyzések a tükör szerepéről a művészetben”. *Új Symposium*, 1980, 188. sz. 457.

¹⁰ UTASI Csaba: „Okos fejelem”. In Uő: *Vonulni ha illőn*, Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1982, 106–107.

A kötet kritikusai leginkább az intellektuális pontosság, a törvény és rend elérésére irányuló törekvéseket emelték ki, kevésbé hangsúlyozták a versek nagyfokú szubjektivitását. Nemes Nagy Ágnes *A költői kép* című esszéjében az objektív líra kapcsán kifejti: „képei, tárgyai [...] nem díszítők vagy szemléltetők, nem is jelképezők, hanem a másképp elmondhatatlan közlés eszközei. Olyan lelki tények jelei, amelyek más módszerrel ábrázolhatatlanok.”¹¹ E kijelentés tükrében úgy vélem, hogy a tárgyak beépítése, a tárgyilagos leírásokra való törekvés Danyi Magdolna verseiben eszköz a szubjektum önmegértéséhez; az objektív tárgyas lírát teljességében egyedül talán *A tárgyak dicsérete* című versben érhetjük tetten. A sötétség olykor erotikus tisztaságában pedig nem marad más, mint a magány és a formaadás örökös kényszere. A „kéreg alatti” a költészet régi és talán leggyakoribb kutatási területe – állítja sokat sejtetően Bányai János a kötet egyik legtöbbet elemzett verse, az *Egy vakmerő felszolgálólány mondta a bölcseknek* kapcsán. A vak dió önmagába zártságának babitsi szituációját juttatják eszünkbe a versek térképzetei; a tengerfenéken, feltörhetetlen kagylók héja alatt rejtőzködő „pontos zárt csodák” (8.) egyre azokat a hallgatással, a hangzó szó hiányával is összefüggő képzeteket elevenítik fel, melyek az önelemzés hajlamát, a tartózkodás és az elzárkózás igényét erősítik fel ebben a lírai beszédben. A Bányai által klasszicizáló jellegűnek minősített Danyi-verselés tágan értelmezhető toposza a zártság, ezen belül is a helyzetekbe való beszorítottság, az anyagba való belemerülés, mely jelenségek a következő szöveghelyeken érhetők tetten: a völgyben-lét (9.), a szikla rése és a résekbe szorulás (15.; 50.), a forró homokba süppedés (19.), a sarokban-lét (24.), a vasráamába fogottság (31.), az „esőcseppen belüli esőcsepp” (33.), az anyaméhben megélt prenatális állapot (37.) és maga a megnyilatkozások közé zárt világ (61.). Ezzel az enumerációval kívánom szemléltetni a lírai én autonómiára való törekvését, vágyát a szavakon túli világ minél egzaktabb megközelítésére, mely olykor csak az önkéntes csapdába esés vagy elvonulás árán valósítható meg.

Vizsgálatom tárgyat képezik e líra dialogikusságának megjelenési módozatai is, illetve az a kérdés, milyen értelemben kell számolni a versben keletkező szubjektum önmegosztó eljárásaival. Paul Celan alapvetéséből indultam ki, melyet a *Meridián* című, esztétikai elképzeléseit összefoglaló esszéjében olvashatunk: „a vers a másik felé törekszik. Szüksége van a másikra, akit megszólíthat. [...] A vers [...] egy még mindig érzékelhető, egy még mindig a megjelenő felé forduló, a megjelenőt faggató és megszólító én verse; párbeszéd – nemegyszer kétségbeesett párbeszéd.”¹² Szávai Dorottya a „te” alakzatait tárgyaló könyvében kifejti, hogy a hermeneutika és a dekonstrukció paradigmaváltása óta előtérbe került a költői szöveg dialogikus jellege.¹³ A Danyi-költeményekben megjelenő vocativusban, azaz hívó, megszólító

¹¹ NEMES NAGY Ágnes: „A költői kép”. In Uő: *Az élők mértana. Prózái írások*, I, Budapest, Osiris Kiadó, 2004, 106.

¹² Paul CELAN: „Meridián”, ford. MÁRTON László. *Átváltozások*, 1995/3, 57–58.

¹³ SZÁVAI Dorottya: „A »te« alakzatai. Dialógus és szubjektum a lírában”. In Uő: *A szó mint dialógus. Babtyin dialóguselméletéről*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2009, 75.

esetben álló alakok értelmezésében két lehetséges módon jelennek meg: egyrészt a lírai én megszólítja a Másikat, az „én”-en kívüli „te”-t, hozzá intézi gondolatait, másrészt a párbeszéd az önmegszólítás alakzataként is realizálódhat.

Az „én” és a Másik viszonyának radikális esetét a *Barátomnak* című versben látom megvalósulni: „Nem vagy jelen. Mindig elragad valami. / Tengerfenéken, kagylókban tanyázol. [...] Bizonyosság vagy nekik. Vak tükör. / Szemekben por és füst, ha távozol, riadtan állnak. / Keskeny kezddel érinted őket, így csendesülnek.” (7.) A vers tárgya a barát, akinek jelen-nem-léte indukálja az aposztrofét. A második személyű igealakok révén a megszólítottak a világ „többségéhez” való viszonya artikulálódik, a „Másik” versbeszélővel való kapcsolatára egyedül a címbeli megszólítás familiáris jellegéből következtethetünk. A beszédhelyzet ezáltal válik egyidejűleg személyessé, mégis objektíven távolivá, az „én” és a „te” helyett a „te” és az „ők” kapcsolatára nyílik rálátás az elzárkózó, sötétből kiszóló versbeszélő megállapításain keresztül.

A dialogikusság Danyi Magdolna korai költészetében elsősorban az önmegszólításban nyilvánul meg. Ezek a költemények magukon viselik a verstípus Németh G. Béla által meghatározott műfaji sajátosságait, mint például az önfelszólítást, mely „akkor következik be, midőn az intellektuális vívódás dialektikájában hirtelen világossá válik nemcsak az eddigi magatartás, szerep tarthatatlansága, hanem bizonyossá az új [...] szerep lehetősége is.”¹⁴ Alapformája ugyan a dialógus, melynek csak az egyik fele hallható, ám ennél is fontosabb tulajdonsága a *belső* dialektikája. Az önmegszólító költemény reprezentatív példája a *Zörejek*: „Anyanyelved beszéled. Használsz-e? / Míg ázni nem kezdél, / a legtöbb dologról, fogalomról, benyomásról stb. / beszélni tudtál. // [...] // Jelekké kell próbálkoznod. / Van-e kísérlet után idő? / Hallgatható-e jelekkel a jel? / Hallgatni jelben. / Tökéletesíteni a módszert!” (44.) A vers kifutása egyben a csúcspont, a felszólítás momentuma: végtelenül nehéz a megfelelő szavakat felkutatni, ezért folyamatosan pontosítani kell a tökéletlen kifejezést, így sűrítődhet az egész korai költészet problematikája egy, a saját személyétől is eltávolított, higgadtan kétségbeesett felszólító mondatba.

Danyi Magdolna 1988-ban adta közre az első magyar nyelvű, könyvnyi terjedelmű elemzést Paul Celanról, illetve a verseiben előforduló metaforikus főnévi szóösszetételek értelmezési lehetőségeiről.¹⁵ Korai költészetének szempontjából azért is fontos ez a momentum, mert az 1970-es évek elején, vagyis a *Sötéttszta* verseinek keletkezésekor már ismerhette a *Halálfüga* írójának költői életművét. Bartók Imre Paul Celanról írott, 2009-es poétikai monográfiájában felhívja a figyelmet a fény-sötétség oppozíciójának a hagyományostól eltérő értelmezésére: „Celannál e viszonyok megfordulnak, és éppen a sötétség lesz az, amely egy sajátos értelemben láthatóvá, megtapasztathatóvá teszi a dolgokat. A sötétség az a közeg, amelyben a

¹⁴ NÉMETH G. Béla: „Az önmegszólító verstípusról”. In Uő: *Mű és személyiség*, Budapest, Magvető, 1970, 630.

¹⁵ DANYI Magdolna: *Paul Celan (metaforikus) főnévi szóösszetételeinek értelmezéséhez*, Újvidék, A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, 1988 (Irodalomtudományi dolgozatok 2).

szavak eltalálnak értelmükhöz.”¹⁶ Danyinál némiképp hasonlóan alakul a sötétség és a szemantikailag hozzá kapcsolódó kifejezések – mint a „levegő még fekete posztó” (59.), az éjszaka (58.) és a hegyek csúcsáról lekopott kékség (15.) –, valamint a szavak, illetve a megszólalás körülményeinek viszonya. A sötétség ebben a költészetben a „szótartó csend” (59.) állapota, és ahogyan a kötet címadó versében olvashatjuk, a kimondás által „minden szó embertelen[né]” (56.) válik. Ezért is törekszik Danyi Magdolna a minél tárgyilagosabb és pontosabb leírásokra, a gondolatok mértani igényű megformálására, s így válhat korai költészetének kulcsmozzanatává a szabatos és magabiztos kifejezésre való irányultság. A lírai szubjektum – miközben folyamatosan, látszólag szenvtelenül figyeli önmagát – minden erejével a kifejezés tisztasága után kutat. Az éjszaka csendjében született gondolat így lesz igazán más, igazán *sötéttiszta*. Hiszen amikor a gyereksírás „az egyetlen igazi, egyedül emberi hang” (19.), amikor a beszéddel „Ezeregyéjszaka kincsét válto[d] aprópénzre”¹⁷ (19.), amikor csak „egyszerű s áttetsző szavakat kerestél” (60.), akkor mindvégig a „Légy még pontosabb” (33.) *ars poetica*-szerű imperatívusza érvényesül. Ekképpen zárhatja magát két mondat között támadt csendbe az egész világ. A Danyival egy évtizedben, nála mindössze négy évvel korábban induló Petri György – akinek költészetszemléletében jelentős teret kaptak a líraelméleti megnyilatkozások – a következőket nyilatkozta egy interjúban: „[f]ellazultak a szakmai kritériumok, elfelejtődött, hogy az ars nemcsak művészetet, hanem mesterséget is jelent, pedig a locsogásnak egy dolog vethet gátat csupán, a forma.”¹⁸ Ez a kijelentés akkor is összhangban van a Danyi Magdolna által hangsúlyozott pontos textualizálás igényével, ha Petri esetében elsősorban formai-kompozicionális zártságról van szó, míg Danyinál mindez a szikár és jól átgondolt szűkszavúságban összpontosul.

Abstract

‘The world closes itself between two sentences’

Modes of Poetic Diction in Magdolna Danyi’s Early Poetry

The aim of this essay is to map the most prominent features of Magdolna Danyi’s early volume, Sötéttiszta (1975). I propose some possible interpretations which have not been put forth yet. I highlight thematic-motivic correspondences and the poet’s exploration of the objective world’s defining components. Further, I reflect on the ways in which the various modes of poetic diction exhibited in the volume might fit into contemporary Hungarian lyric poetry. Finally, I consider the dialogic nature of Danyi’s poetry, and try to address the problem of the subject’s self-divisive processes. If we are to create an accurate picture of Magdolna Danyi’s early approach to poetry, we have to study her special diction, which aspires to objectivity and subjectivity at the same time.

¹⁶ BARTÓK Imre: *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, Budapest, L’Harmattan, 2009, 36.

¹⁷ Az eredetiben: „Ezeregyéjszaka kincsét váltom aprópénzre –”.

¹⁸ HORVÁTH Kornélia: *Petri György költői nyelvéről. Poétikai monográfia*, Budapest, Ráció, 2012, 34.

A szöveget Word formátumban, *rtf* kiterjesztéssel kérjük elektronikus úton megküldeni a következő címre: orpheusnoster@googlegroups.com. Általában maximum 1 szerzői ív (40 000 leütés szóközökkel, jegyzetekkel, bibliográfiával együtt) terjedelmű cikket várunk, de ennél jelentősen rövidebb cikk közlését is szívesen vállaljuk. Recenziók esetében a várt terjedelem körülbelül 5–10 000 leütés.

A szöveget a lehető legkevesebb formázással kérjük. A főszövegben használt alapbetűtípus 12 pontos Times New Roman legyen, a lábjegyzetben 10 pontos Times New Roman. Ha a szöveg különleges fontkészletet is igényel, kérjük csatolni a fontkészletet, valamint a cikket *pdf* formátumban is. A főszöveget sorkizártan, 1,5-es sortávolsággal, a bekezdések elején behúzás nélkül kérjük; a lábjegyzetet sorkizártan, szimpla sortávval.

Hivatkozásokat lábjegyzetben és nem végjegyzetben kérünk. Külön irodalomjegyzék, bibliográfia a tanulmány végén nem feltétlenül szükséges, de szívesen vesszük, különösen, ha egy szerzőtől több művet is idéznek. Ilyen esetben javasoljuk a jegyzetekben a szerző és évszám alapján történő rövid hivatkozást. Ha nincs külön irodalomjegyzék, az első alkalommal való idézést teljes formában kérjük, utána pedig szerző és évszám alapján történő rövid hivatkozással. Kérjük, az *i. m.* hivatkozást csak abban az esetben használják, ha az adott szerzőtől csak egy művet idéznek. Kereszthivatkozások ne legyenek.

A szerző vezetéknevét kiskapitálissal kérjük, folyóiratcikk, könyvfejezet címét idézőjelek között, normál betűvel, folyóirat, könyv címét dőlt betűvel.

Hivatkozások teljes lábjegyzetben:

– könyvek, könyvfejezetek esetében

SZERZŐ: *Cím*, Kötettség, Kiadás helye, Kiadó, Évszám, Hivatkozott oldalak.

SZERZŐ: „Fejezetcím”. In Uő: *Könyvcím*, Kötettség, Kiadás helye, Kiadó, Évszám, Hivatkozott oldalak.

– gyűjteményes kötetek és bennük megjelent írások esetében

SZERKESZTŐ – SZERKESZTŐ (szerk.): *Cím: Alcím*, Kiadás helye, Kiadó, Évszám.

SZERZŐ: „Cím”. In Szerkesztő – Szerkesztő (szerk.): *Cím: Alcím*, Kiadás helye, Kiadó, Évszám, Hivatkozott oldalak.

– folyóiratcikkek esetében

SZERZŐ: „Cím”. *Folyóirat címe*, Évfolyam római számmal, Évszám/Sorszám. Hivatkozott oldalak.

– heti- és napilapokban megjelent cikkek esetében
SZERZŐ: „Cím”. *Lap címe*, Évfolyam, Lap száma, Évszám. Hónap. Nap. Oldal-
szám.

Hivatkozások rövid lábjegyzetben:

– egy szerző egy művének használata esetén
SZERZŐ: i. m. Hivatkozott oldalak.

– egy szerző több művének használata esetén
SZERZŐ (Évszám): Hivatkozott oldalak.

– az előző lábjegyzetben hivatkozott irodalom másik szövegrésze esetében
Uo. Hivatkozott oldalak.

Minden esetben pontos irodalmi hivatkozást kérünk, megjelölve a kezdő és záró oldalszámot (tehát nem 23osqq. formában), a kettő között gondolatjellel [–]. Kérjük, az oldalszámot csak abban az esetben egyértelműsítsék p. (pp.) betűkkel, ha az idézett mű jellegéből (katalógus, képkötet) következően egyébként nem volna világos, hogy oldalszámról van szó. Internetes hivatkozások esetén kérjük ellenőrizni, hogy az idézett oldal elérhető-e még, s kérjük a hivatkozás, ill. az ellenőrzés dátumát is feltüntetni.

Kérjük, klasszikus auktorok idézésénél ne alkalmazzanak kiskapitálist. Az auktorok nevét és műveik címét lehet a szakmában bevett rövidítésekkel külön magyarázat nélkül alkalmazni. Tudományos közéletünkben kevésbé ismert folyóiratok, sorozatok, kézikönyvek címét vagy ne rövidítve írják, vagy az irodalomjegyzék (illetve ennek hiányában a cikk) végéhez csatoljanak rövidítésjegyzéket.

Az idegen nyelvű, latin betűs kifejezéseket és idézeteket kérjük dőlt betűvel szedni, a görög, héber, kopt és szír idézeteket a megfelelő betűvel (más nyelvű szövegeket is szívesen látunk eredeti írásmóddal). Kérjük, hogy ne külön görög, héber stb. betűkészletet használjanak, hanem unicode betűket (ha egyes ékezetes betűket az alapbetűtípussal nem tudnak létrehozni, Palatino Linotype betűt ajánlunk)! Dőlt betűs idézet elején és végén nem szükséges idézőjelet használni. Ha az idézet zárójelen belül szerepel, a zárójel is legyen dőlt.

A görög neveket a szerző szándéka szerint tudományos vagy magyaros (az Akadémiai Helyesírásnak megfelelő) átírásban, egy cikken belül következetesen kérjük. Kérjük, görög neveket – latin auktor idézését kivéve – ne írjanak át latinosan (pl. Achilles, Homerus).

Képek esetén a képaláírásokat a szöveg legvégén beszámozva kérjük megadni. A képeket ne ágyazzák be a dokumentumba, hanem külön képfájlban, a lehető leg-

nagyobb méretben és felbontásban (min. 1000x1000 pixel) küldjék, és a szövegben jelöljék meg, hová szerkesszük be azokat.

A tanulmányokhoz kérünk kb. 10–15 soros angol, német, francia, olasz vagy latin nyelvű rezümét a cikkel közös fájlban, a szöveg végén. Kérjük, hogy szerzőink nevük mellett adják meg a következő információkat: születési év; tudományos fokozat; a tudományág, melynek művelőjeként a „Számunk szerzői” rovatban szeretnék magukat azonosítani; oktatási-kutatási hely. Recenziók esetében a recenzeált mű minden könyvészeti adatát kérjük a cikk címében, ill. alcímében megadni.

A korrektúrát a Word *Eszközők* menüjének *Változások követése* gombja alatt a *Módosítások elfogadása vagy elvetése* lehetőségnél, az *Elfogadja*, ill. *Elveti* gombokkal az adott helyen jelezve kérjük vissza.

Guidelines for Our Authors

Authors should submit Word or rich-text files (written in a recent version of MSWord) to the email address <orpheusnoster@googlegroups.com>. Articles and essays should not normally exceed 40 000 characters (including spaces, notes, and bibliography), however The Editorial Board welcomes much shorter manuscripts, too. Book reviews should be between 5 000 and 10 000 characters in length.

The following general rules should be followed: text alignment is left and right justified (centered text); non-indented paragraphs; use as little formatting as possible, and italics where appropriate; do not add extra space between paragraphs; if using special fonts and characters, font file(s) and a copy of the manuscript in PDF format should be sent to the given email address. Main text: Times New Roman 12-point type; line spacing is 1.5. Footnotes: Times New Roman 10-point type; should not be separated by a full blank line; line spacing is single.

Use footnotes, not endnotes (i. e. eliminate from the main text unnecessary bibliographical data or parenthetical references to sources). Give complete bibliographical information the first time a work is referenced (opening and closing pages of an article, then the specific pages referred to, using the bare number only, no „p.” or „pp.”) and also give an individual footnote for each detail to be documented. Subsequent citations should use a short reference; decide on a standard or clear abbreviation for use after the first occurrence, but avoid complicated or ugly acronyms. The title of an article in journal or collection should be in single quotation marks. The title of a journal or book (including collections) should be in italics.

Cross-references should be avoided. References should not be necessarily gathered into a bibliography at the end of the manuscript. In that case the author's name and the year of publication should be given in the subsequent mentions (in footnotes only).

Manuscript references include the location of documents, description and folio. Online references should include URL and followed by the date accessed in square brackets.

Quotations should be given within single quotes (use double quotes only inside single quotes). Longer ones of more than three lines should be indented as a separate paragraph without quotes. Foreign-language texts in Roman type should be in italics. For non-Roman texts (Greek, Hebrew, Coptic, Syrian, etc.) use Unicode fonts.

Figures (tables, illustrations, photos and other artworks) should not be embedded in the text, but submitted separately in JP(E)G or TIF format; properly cropped line drawings should have a resolution of at least 600 dots per inch, greyscale and colour of at least 300 dots per inch at their final size. Colour figures should be supplied in CMYK (not RGB) colours.

Put placeholders into the text to show where the image should appear. Type these placeholders on their own line, flush left, and bracketed (e.g., [Table 1]). Figure captions (with source information) should be numbered, for easy reference, and listed at the end of the document.

The manuscript should be followed by an abstract of 15 lines maximum (i.e. in the same document) in one of the following languages: English, German, French, Italian, or Latin, and accompanied by the Author's name, year of birth, academic degree, current or preferred discipline, and place of employment/research. In the case of book reviews the title should be followed by full bibliographic information.

Proofs will be sent via email to the Authors for checking. Changes to the text should be made by enabling Word's change-tracking mode (under the 'Review' tab), and by accepting or rejecting the Editor's modifications. Corrections should be returned to the Editorial email address.

A FOLYÓIRATOT A KÖVETKEZŐ BOLTOKBAN LEHET KAPNI

L'Harmattan Könyvesbolt
 Írók Boltja
 Gondolat Könyvesház
 Ráday Könyvesház
 ELTE TTK-TÁTK Hallgatói Bolt
 Budapesti Teleki Téka
 Pécsi Antik Kft. Könyvesboltja (Szent István Könyvesbolt)
 ELTE Eötvös Kiadó jegyzetboltjai
 Nyitott Műhely.

Megrendelhető az orpheusnoster@googlegroups.com címen.

KÖVETKEZŐ SZÁMUNK TARTALMÁBÓL

HAVAS LÁSZLÓ

A profán emberi és a szakrális környezet viszonya az ókortól a középkorig

BUGÁR ISTVÁN

Melitón filozófus beszédének eszmetörténeti kontextusa

DOBOS KÁROLY

Ki a főpap: Ábrahám vagy Jézus? Zsidó–keresztény polémia a papságról

BÁNYAI FERENC

A metaforák szerepe Eckhart mester misztikus nyelvében

STÉPHANE KALLA

Réduction phénoménologique et quête apophatique, aux racines de la temporalité

DÉVÉNY ISTVÁN (ford.)

Johannes Scottus Eriugena: A predesztinációról (részletek)

